CUPRINS

I. D. Chirescu (muzica) *Adrian Păunescu* și *Nichita Stănescu* (versurile)
Frumoasă țară, dulce Românie (planșă)
Ion Dumitrescu
„Cerbul de aur", 1971, Melodie și frumusețe 1

VALORI ȘI ORIENTĂRI ESTETICE MILITANTE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ (1921-1971)

Vasile Tomescu
Idei estetice afirmate de Sabin V. Drăgoi 2
Dumitru Bughici
Criterii ale analizei muzicale în lumina esteticii marxist leniniste 6
D. D. Botez
Scrisoare deschisă către Ioan D. Chirescu 9
Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1969 10

DIN ISTORIA MIȘCĂRII MUNCITOREȘTI

Cristian Ghenea
Momente militante în domeniul educației muzicale a maselor 11

DOCUMENTE PRIVIND TRECUTUL MUZICII NOASTRE

Octavian Lazăr Cosma
Joco seriorum (1638) 14

ANCHETA NOASTRĂ

Iosif Sava
Valori interpretative contemporane 20

PROBLEME ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI MUZICAL

Elisabeta Suciu
Aspecte ale perfecționării învățământului în școlile și liceele de muzică 21

COMEMORĂRI

Teodor Bălan
Clara Haskil 24

VIAȚA MUZICALĂ

Liviu Glodeanu
„Unisonos" de Ștefan Niculescu 26
Gr. C.
„Remember" de W. M. Klepper 27
T. B.
Beethoven în viziunea lui Valentin Gheorghiu 27
Th. Drăgulescu
Emil Ghilels 28
Dumitru Avakian
Ciclul integral al Sonatelor pentru vioară și pian de Beethoven 29
Constantin Răsvan
Pe aripile Rapsodiei 30
Anton Dogaru
Concertul profesorilor de muzică 30
Ion Pelearcă
Concertul festiv al fanfarelor militare . . 31
Gr. C.
Baletul Operei din Budapesta 32
Myriam Marbe
Muzică pentru orgă în interpretarea lui Josef Gerstenengst 33
Dan Buciu
Missa opus 86 în Do major de Beethoven la Conservatorul bucureștean 35

PREMIERE LIRICE

Grigore Constantinescu
„Soarele Londrei" 35
Alcor și Mona 36
Visul unei nopți de vară 37

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

Viorel Cosma
Cărți închinate Bicentenarului Beethoven 37

DE PESTE HOTARE

Olga Grigorescu
Congresul „Ludwig van Beethoven" Berlin, decembrie — 1970 39
Aurel Popa
Instantanee muzicale albaneze 41
Nouvelles musicales de Roumanie 42

SOMMAIRE

Ioan D. Chirescu „Beau pays, douce Roumanie" (planche)
Ion Dumitrescu
„Le Cerf d'Or" 1971 : Mélodie et beauté 1

VALEURS ET ORIENTATIONS ESTHÉTIQUES MILITANTES DANS LA MUSIQUE ROUMAINE (1921—1971)

Vasile Tomescu
Idées esthétiques affirmées par Sabin V. Drăgoi 2
Dumitru Bughici
Critères d'analyse musicale à la lumière de l'esthétique marxiste-léniniste 6
D. D. Botez
Lettre ouverte à Ioan D. Chirescu 9
Les prix de l'Union des Compositeurs pour l'année 1969 10

DE L'HISTOIRE DU MOUVEMENT OUVRIER

Cristian Ghenea
Moments militants dans le domaine de l'éducation musicale des masses 11

DOCUMENTS CONCERNANT LE PASSÉ DE NOTRE MUSIQUE

Octavian Lazăr Cosma
Joco seriorum (1638) 14

NOTRE ENQUÊTE

Iosif Sava
Valeurs contemporaines de l'interprétation 20

PROBLÈMES D'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Elisabeta Suciu
Aspects du perfectionnement de l'enseignement dans les lycées et les écoles de musique 21

COMÉMORATIONS

Teodor Bălan
Clara Haskil 24

LA VIE MUSICALE

Liviu Glodeanu
„Unisonos" de Ștefan Niculescu 26
Gr. C.
„Remember" de W. M. Klepper 27
Th. B.
Beethoven dans la conception de Valentin Gheorghiu 27
Th. Drăgulescu
Emil Ghilels 28
Dumitru Avakian
Le cycle intégral des Sonates pour violon et piano de Beethoven 29
Constantin Răsvan
Sur les ailes de la Rhapsodie 30
Anton Dogaru
Concert des professeurs de musique . . . 30
Ion Pelearcă
Les festivités et le concert d'occasion des fanfares militaires 31
Gr. C.
Le ballet de l'Opéra de Budapest 32
Myriam Marbe
Musique d'orgue dans l'interprétation de Joseph Gerstenengst 33
Dan Buciu
Missa opus 86 en Do majeur de Beethoven 35

PREMIÈRES DE THÉÂTRE LYRIQUE

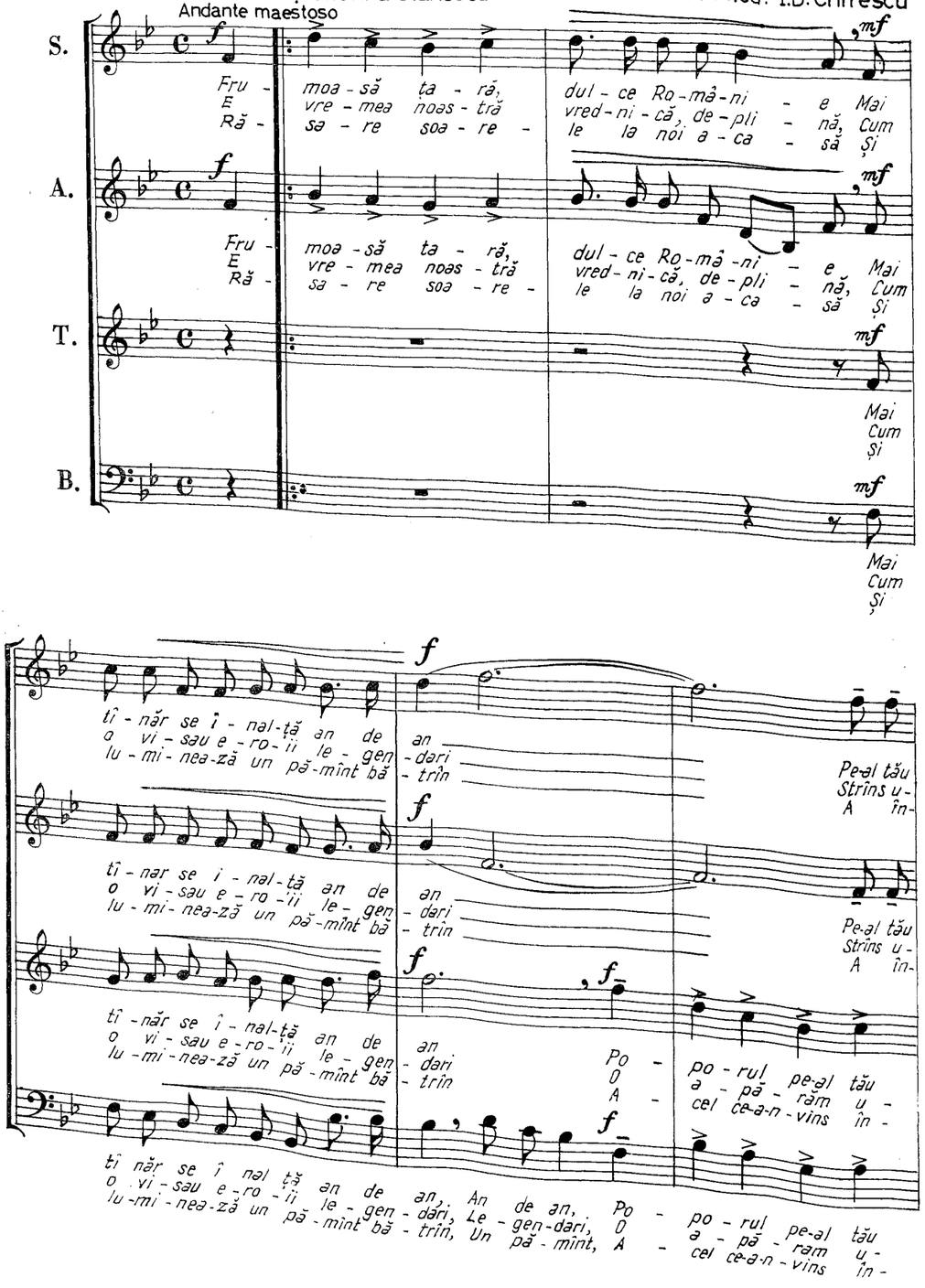
Grigore Constantinescu
„Soarele Londrei" („Le Soleil de Londres") 35
„Alcor et Mona" 36
„Le Songe d'une nuit d'été" 37

REVUE DES PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES

Viorel Cosma
Livres consacrés au bicentenaire de Beethoven 37
Olga Grigorescu
Le Congrès „Ludwig van Beethoven", Berlin, décembre, 1970 39
Aurel Popa
Instantanés musicaux albanais 41
Nouvelles musicales de Roumanie 42
(en français par Colette Ghimpețeanu)

PREMIUL I LA CONCURSUL DE CÎNTECE DE MASE „ION VIDU", EDIȚIA 1970

FRUMOASĂ ȚARĂ, DULCE ROMÂNIE

Versurile: Adrian Păunescu și Nichita Stănescu — *Muzica:* I.D. Chirescu

Andante maestoso
S.
A.
T.
B.
Fru - moa - să ța - ră, dul - ce Ro - mâ - ni - e Mai
E vre - mea noas - tră vred - ni - că, de - pli - nă, Cum
Ră - sa - re soa - re - le la noi a - ca - să Și
Mai Cum Și
tî - năr se î - nal - ță an de an
o vi - sau e - ro - ii le - gen - dari
lu - mi - nea-ză un pă - mînt bă - trîn
Pe-al tău Strîns u - A în -
Po - po - rul pe-al tău
O a - pă - ram u -
A - cel ce-a-n - vins în -
An de an, Le - gen - dari, Un pă - mînt, A -

I. D

Ion

V

Vas

Du

D.

Ci

C

plai niți viințs

plai de bo-gă-ți-e, niți în-tr-o lu-'mi-nă, lup-tă glo-ri-oa-să,

Li-ber, in-de-pen-dent și De mun-ci-tori, tă-rani și Ur-mînd Par-ti-dul Co-mu-

REFREN

mp cantabile

su-ve-ran. căr-tu-rari. nist Ro-mân.

Griu, son-de, fier, Căr-

Griu, son-de, fier, son-de, fier

buni, a-ur, cer, Car-pa-ții, Du-nă-rea, cîm-

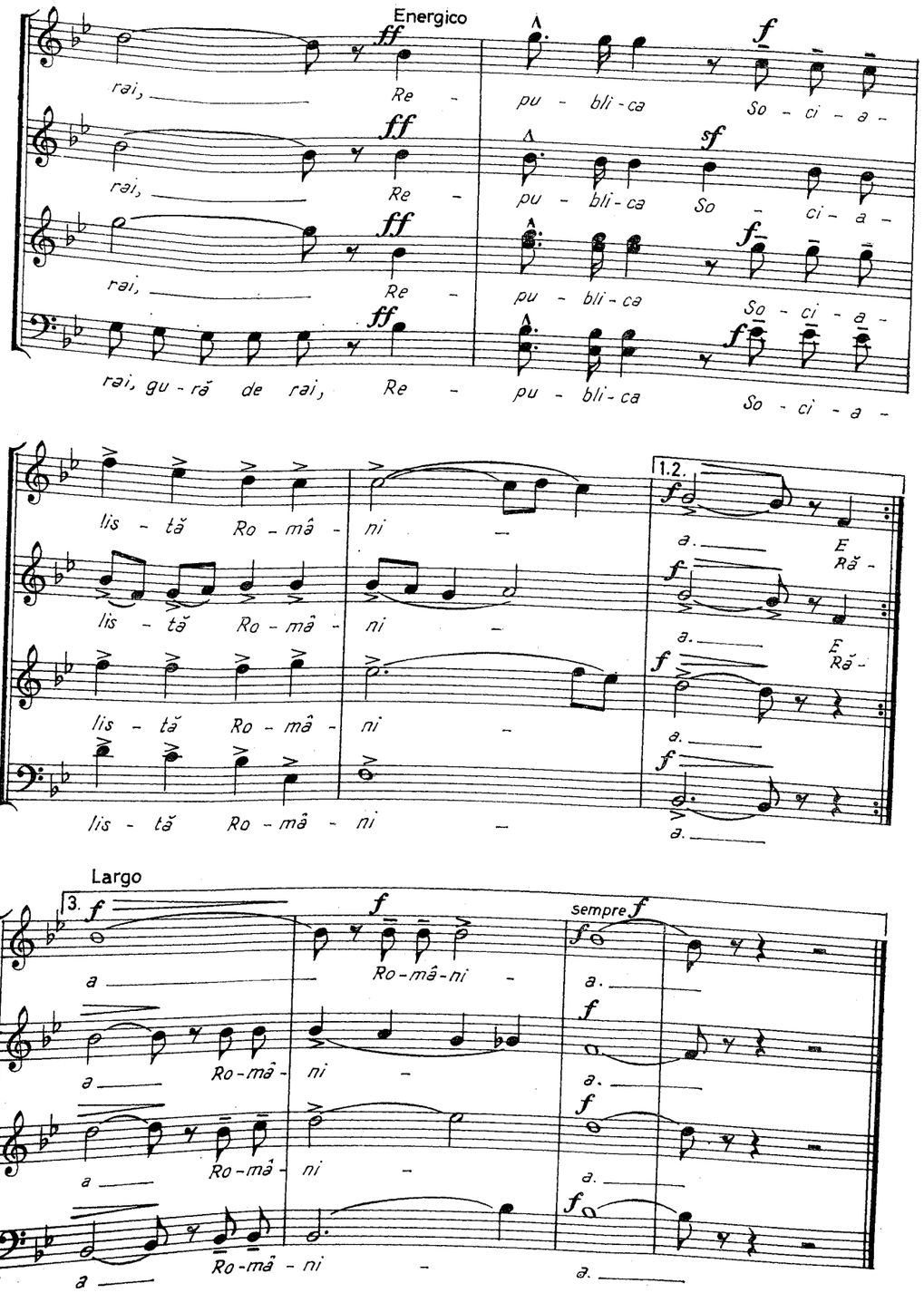
Căr-buni, a-ur, cer, a-ur, cer, Car-pa-ții, Du-nă-rea, cîm-

pi-a, Car-pa-ții, Du-nă-rea, cîm-pi-a, Pi-

malinconico

cior-de plai (și) gu-ră de

Pi-cior de plai

Și gu-ră de

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 2(219) februarie 1971

„CERBUL DE AUR", 1971 :

MELODIE ŞI FRUMUSEŢE

de ION DUMITRESCU

Radioteleviziunea Română a adus şi aduce muzicii, muzicienilor şi publicului larg foloase importante prin organizarea şi susţinerea unuia dintre concursurile şi festivalurile prestigioase internaţionale de muzică uşoară — „Cerbul de aur" de la Braşov.

Creaţiei muzicale, muzicii româneşti, genului respectiv le foloseşte prin intensificarea, lărgirea schimbului artistic, înlesnirea experienţei, prin difuzarea pe care o face muzicii uşoare româneşti bune în toată lumea, prin ridicarea prestigiului compozitorilor şi muzicienilor noştri în general pe plan internaţional.

Muzica uşoară românească are tradiţii vechi şi sănătoase şi se bucură de interesul şi dragostea maselor largi de la noi. Pe plan internaţional însă nu putem să spunem că este total ignorată dar destul de puţin cunoscută. Concursul şi Festivalul „Cerbul de aur" este un prilej bun şi la timp venit pentru a împlini această necesitate.

Interpreţilor români tineri şi mai vîrstnici le foloseşte pentru că, plasîndu-i în contextul internaţional, în confruntarea de valori, le oferă posibilităţi de perfecţionare, de a aspira pentru obţinerea nu numai a măiestriei înalte pe care o cere în acest moment genul muzicii uşoare de la interpreţii ei de valoare, dar şi a concepţiei, a deschiderii orizontului asupra posibilităţilor şi importanţei artistice şi social-educative a genului.

Concursul şi Festivalul de la Braşov a primit oaspeţi de valoare dintre cei mai reprezentativi interpreţi de muzică uşoară din lume. Atît concurenţii cît şi soliştii au adus publicului românesc, o dată cu arta lor, dragostea şi consideraţia care servesc la cunoaşterea şi la intensificarea legăturilor de prietenie dintre popoare. Publicului larg din ţară şi de peste hotare, căruia Interviziunea îi oferă posibilitatea de a urmări Concursul şi Festivalul, iubitorilor de muzică de pretutindeni — am zis „muzică" pentru că muzica uşoară bună este o adevărată muzică — le foloseşte prin ridicarea exigenţelor artistice, înnobilarea gustului, alături de plăcerea, de bucuria artistică pe care le încearcă.

Radioteleviziunea s-a orientat bine înfiinţînd şi continuînd cu perseverenţă străduaniile de permanentă ridicare a nivelului calitativ, atît în ceea ce priveşte organizarea, cît şi, mai ales, selecţionarea concurenţilor şi a oaspeţilor cîntăreţi.

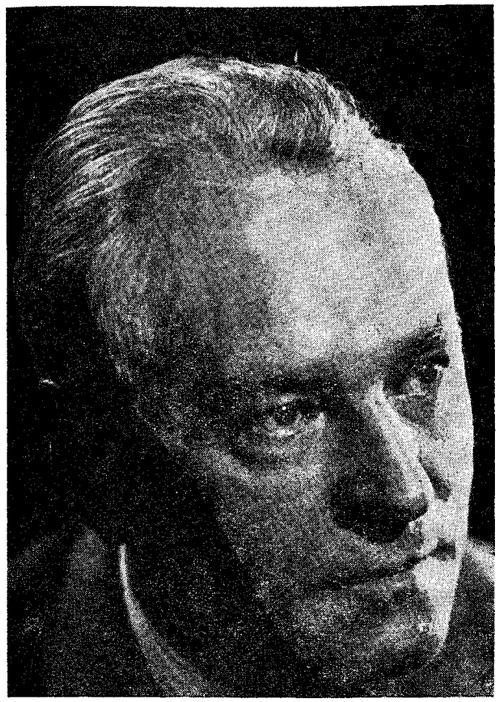
În frămîntata activitate muzicală internaţională, în mijlocul contradicţiilor de toate felurile care se înfruntă astăzi în activitatea muzicală internaţională, mesajul muzicii uşoare — muzica uşoară bună — curge ca un balsam de melodie şi frumuseţe peste viaţa omului, suplinind, împlinind de multe ori — nu din păcate — setea de frumos, dragostea de ritm şi melodie a tineretului, alungînd nevrozele, angoasele, înfrumuseţînd viaţa, tonificînd-o, redîndu-i optimismul.

În ceea ce mă priveşte, m-am dăruit de la început, cu toată dragostea mea pentru muzica românească, cauzei Concursului şi Festivalului de muzică uşoară de la Braşov, antrenînd cu mine toate resursele de entuziasm din Uniunea Compozitorilor : membrii în juriile de selecţionare, profesori la şcoala de perfecţionare, membrii în comitetul de organizare, caietul de 80 de melodii — în acest an prezentat într-o ediţie revăzută — participanţi activi la manifestările de la Braşov, la conferinţele de presă, pentru popularizarea evenimentului.

Trebuie să remarc aportul adus bunei desfăşurări a Concursului şi Festivalului organizat de Radioteleviziunea Română, de către Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, de către Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — două dintre concurentele din acest an sînt studente ale Conservatorului —, precum şi de către instituţiile locale din Braşov care, în calitate de gazde, oferă toate posibilităţile unei desfăşurări internaţionale de înalt nivel. Frumosul oraş din Cîmpia Bîrsei este, fără îndoială, unul dintre cele mai importante centre turistice ale ţării. Festivalul şi Concursul care se desfăşoară în ambianţa acestui frumos oraş contribuie mult la ridicarea prestigiului internaţional al acestui colţ minunat al ţării noastre.

În momentul de faţă, pregătirile continuă în surdină dar cu toată intensitatea. Concurenţii se pregătesc, la Braşov, şantierul este în plină efervescenţă, se primesc din ce în ce mai intensiv înscrierile de concurenţi, se perfectează programele soliştilor străini şi români, orchestrele repetă, regizorii, decoratorii, tehnicienii sînt la posturi, se iau ultimele măsuri organizatorice pentru primirea oaspeţilor — sarcini ale Radioteleviziunii, pe care sînt sigur că şi le va îndeplini cu aceeaşi măiestrie ca şi în anii precedenţi.

VALORI ŞI ORIENTĂRI ESTETICE MILITANTE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ (1921 — 1971)



Idei estetice afirmate de Sabin V. Drăgoi

Însuşirea cardinală a folclorului românesc — muzical, literar sau plastic — de a se prezenta ca o unitate structural expresivă perfect definită, concretizată într-o imensă varietate de dialecte, genuri, forme, afinităţi are o profundă reverberaţie în însăşi evoluţia creaţiei artistice naţio le. Căci aşa cum Enescu este şi rămîne falnicul ăstar al cînteculei moştenit pe meleaguri moldovene, um Brâncuşi trans figurează simboluri folclorice c eneşti, cum Blaga dă puteri unor noi frumuseţi e artă şi gîndire transilvăneană, rămînînd toţi crea ri de cultură românească, personalităţile care au articipat la confi gurarea muzicii noastre modern reprezintă fiecare ecoul unui fond specific de sens ilitate şi meditaţie artistică, de asimilare şi recreare a folclorului. Fenomen specific etapei de geneză şi de maturizare a unei şcoli naţionale, conturarea individualităţilor artistice la lumina contactului adînc cu folclorul se manifestă deopotrivă pe plan creator ca şi în domeniul elaborărilor teoretice. Se înscrie astfel în logica lucrurilor faptul că găsindu-şi drumuri artistice proprii, D. Cuclin activează creator şi teoretic într-o zonă mai abstract-universalistă, M. Jora, M. Andricu, M. Negrea, Th. Rogalski, P. Constantinescu gîndesc mai personal integrîndu-se artei naţionale moderne, pe cînd A. Castaldi, A. Alessandrescu, C. C. Nottara, F. Lazăr, I. N. Otescu exprimă tendinţa de afiliere la impresionism, expresionism sau neoclasicism. Forţa de absorbţie şi replămădire a bogatei şi originalei substanţe folclorice îşi spune cuvîntul în această perioadă şi asupra consistenţei şi continuităţii operei creatoare. În cazurile cînd contactul cu tezaurul folcloric a slăbit, compozitorii, pierzînd focul sacru al inspiraţiei, s-au îndreptat către alte domenii de activitate muzicală. În dinamicul context de eforturi şi orientări, un exemplu de îndreptare dintru început hotărîtă şi pînă azi consecventă înspre creaţia şi convingerile teoretice de esenţă naţională ni-l oferă compozitorul, profesorul, omul de ştiinţă a folclorului care este Sabin V. Drăgoi.

Discipol al precursorilor muzicii româneşti, format în contact cu arta şi pedagogia unor şcoli naţionale vest-europene, Sabin V. Drăgoi a rămas fidel chemării de compozitor al poporului său, pe care şi-a lămurit-o spontan şi neşovăit în actul însuşi de comuniune cu viaţa şi arta românească. Moştenind de la părinţi darul de a se bucura de cîntec, Sabin V. Drăgoi a aflat în versul şi viersul bănăţean şi transilvănean mediul natural de formare spirituală. Iată, povestită de muzician, o scenă de autentică viaţă, care a lăsat adînci urme în conştiinţa sa artistică : *„Seara de ajun. Seara mare... şi eram de cinci ani. Afară, un ger aspru şi sec. Zăpada căzută gros de cîteva zile reflecta cu miriade de sclipiri lumina lunii. Din cînd în cînd se auzeau ritmul dubelor din depărtare, amestecat cu lătratul cîinilor îngrijoraţi de acel zgomot neobişnuit. Erau dubaşii — colindătorii care acompaniau pe lăutar în marşul lor. Din cînd în cînd chiuiau toţi deodată pe acelaşi ritm, în semn de avertisment pentru casele de care se apropiau. Deodată tăcere. Au intrat la Iochiţă în casă. Mai sînt opt case pînă la noi. Nu mai aveam astîmpăr. Bucatele pe care le pregătea mama nu mă mai interesau. Trebuia să spun că au intrat sau au ieşit din casa cutare şi mă mira mult că părinţii mei şi unchiul Ion primeau cu nepăsare ştiri atît de importante. Mă mira că mai puteau să lucreze, să vorbească, cînd colindătorii nu erau decît la vreo şapte case de noi. Şi cu cît dubaşii se apropiau, cu atît deveneam mai nerăbdător. În sfîrşit, dubele băteau tot mai tare. Au intrat în curte, scîrţîitul lăutei se pierdea în glasul dubelor. Deodată — tăcere. La fereastră bătu cineva şi se auzi întrebarea : „Unchiule Vasile ! Ne slobozi cu duba-n casă ? „Veniţi !“ răspunde tata, căci slobozirea este privilegiul capului familiei. Atunci, acompaniaţi de ritmul dubei, cîntară în tindă : „Scoală, gazdă, nu durmiră / Căci nici noi nu am dormitu / Holerunda, lerui Doamne !“*

Şi putem spune că parcurgînd etape atît de însemnate în evoluţia societăţii noastre, în înflorirea artei naţionale, Sabin V. Drăgoi a rămas ataşat crezului estetic iniţial ca unei constante mereu tinere, capabilă să ducă arta şi viaţa mereu înainte. Promotor al saltului către etapa de maximă originalitate naţională a muzicii noastre, imperativ susţinut prin creaţii de structurală înnoire estetică şi stilistică, precum *Divertisment rustic, Miniaturi,* corurile *Trandafir de pe răzoare, Bănăţeana, Idilă bihoreană* şi altele, operele *Năpasta, Kir Janulea, Horia, Păcală,* oratorii de inspiraţie istorico-bizantină, colinde, dansuri, Sabin V. Drăgoi a văzut în diferite laturi ale activităţii artistice aspecte ale unui proces unic. În concepţia sa, creaţia cultă reprezintă o prelungire firească, mai complex finalizată şi deliberat angajată social şi estetic a artei folclorice, ambele momente : cult şi folcloric fiind intermediate prin efortul teoretic. Distanţată de orice scop în sine, gîndirea teoretică este pentru Drăgoi un exerciţiu analitic pătrunzător şi detaliat atunci cînd priveşte punctul de plecare — arta folclorică — şi devine un principiu formulat numai în esenţă atunci cînd se referă la arta savantă. Ambele domenii de investigaţie evită, fără excepţie, teoretizările laborioase şi abstracte, în favoarea clarificării de poziţie, a stabilirii ţelurilor culturii muzicale. În fundamentarea atitudinii muzicianului faţă de folclor aflăm argumente subiectiv afective şi estetice. *„Veritabila expresie muzicală a sufletului românesc găsindu-se păstrată în cea mai genuină formă în însăşi muzica poporului nostru, ea are toate calităţile de a putea fi utilizată în chip cu totul deosebit în muzica de gen superior. Noi românii putem fi mîndri că avem o bază solidă, cu adînci rădăcini în tradiţie, pe care se poate înălţa sigur clădirea măreaţă a muzicii noastre naţional-culte. În cercetările mele îndelungate am ajuns la constatarea unităţii muzicii româneşti, unitate pe care n-a putut-o slăbi milenara penetraţie şi stăpînire străină. Pot eu deci să nu ţin la muzica mea ? Pot eu să n-o iubesc ?“* Şi argumente de ordin obiectiv-ştiinţific şi istoric : *„Valoarea muzicii noastre nu constă în exotismul, în parfumul ei oriental de durată trecătoare cum o cred unii care au trecut plimbăreţi pe lîngă muzica noastră. Valoarea şi originalitatea muzicii noastre eu o văd în legătura continuă şi unitară păstrată în decursul veacurilor cu muzica popoarelor latine, avînd aceeaşi rădăcină pe care nici despărţirea religioasă de acum o mie de ani şi nici infiltraţiile străine nu ne-au putut diferenţia. Observaţia aceasta a făcut-o şi savantul profesor Amédée Gastoué de la Schola Cantorum din Paris, răsfoind colecţia de 303 colinde pe care le-am adunat din regiuni cu un bogat şi original folclor românesc. Sunt în posesiunea multor melodii, rămăşite de culturi care datează dinaintea culturii greco-romane.“*

„Cu toate variatele forme regionale, folclorul românesc este în esenţa lui unitar pe întreg cuprinsul patriei noastre. Genurile, ca mod istoric de structurare a creaţiei artistice, au în folclorul românesc rolul şi semnificaţia lor bine definită.“ În ce constă mecanismul creaţiei folclorice, care este substratul anonimatului acesteia ? *„Creaţia populară este finalmente socială. Creatorul popular, deseori o figură identificată şi preţuită de obşte, se identifică cu societatea din care face parte, este exponentul ei artistic. Cîntecul nu devine popular decît după ce a fost acceptat de obşte ; şi el nu este acceptat decît dacă exprimă ideile şi năzuinţele acesteia, dacă este creat în limbajul larg răspîndit. Membrii obştei consideră cîntecele ca fiind ale lor proprii şi le supun organic unui proces de neîncetată şlefuire“.* Trebuie să înţelegem oare din aceasta că aportul creator în domeniul folcloric se limitează la desăvîrşirea valorilor propuse spontan din indivizii cei mai înzestraţi ? Cum se pune, cu alte cuvinte, în acest domeniu problema raportului dintre tradiţie şi nou ? *„Creaţiile populare se caracterizează printr-o profundă legătură cu tradiţia din care se dezvoltă firesc prin continua prelucrare anonimă. În folclor creaţiile vechi, tradiţionale, trăiesc alături de creaţiile noi de care sînt strîns legate prin structura lor şi prin prilejurile de manifestare. Trecerea de la vechi la nou se face într-un proces de durată, de continuă cizelare, iar calitatea nouă apare în urma numeroaselor acumulări cantitative.“* În ce măsură contactul cu factorul melodic poate releva trăsături de expresie şi stil specifice muzicii noastre populare, considerată prin excelenţă o artă monodică ? *„Graiul muzical românesc nu se rezumă la întrebuinţarea cîtorva intonaţii, formule şi caracteristici de suprafaţă, a căror existenţă exclusivă duce la monotonie, uniformitate, la o modă vremelnică, sortită să se epuizeze şi să oboseaască. Adîncul substanţei folclorice ni se relevă numai printr-o cunoaştere complexă, în tot ce îl reprezintă pe ocgiuni şi epoci, în tot ce înseamnă intimitatea actului de creaţie, evoluţie şi transformare, viaţa şi istoria cîntecului, rostul său în diferite împrejurări social-economice şi politice pe care le reflectă. Numai prin disecarea amănunţită, prin culegerea directă a cîntecului din mediul de viaţă în care apare se pot descoperi tainele cele mai ascunse ale acestuia. Numai astfel poate fi însuşită varietatea de particularităţi subtile care permite crearea unor opere muzicale de profunzimea şi limpezimea acelora create de Eminescu, Coşbuc, Sadoveanu, Luchian sau Ţonitza.*

Fenomenul muzical folcloric în chintesenţa desăvîrşirii sale este străin de tot ce înseamnă monotonie, stereotip, cusur. Iată două din cele o mie şi una de Mioriţe, cîte a zămislit geniul muzical al poporului, ambele culese de Sabin V. Drăgoi. Prima este o variantă în caracter de baladă din comuna Belinţ, situată pe linia ferată Timişoara—Lugoj, localitate temută a fi contaminată de repertoriul orăşenesc de factură scăzută şi care a constituit obiectul unei monografii folclorice întreprinse de Sabin V. Drăgoi în anul 1934. A fost demonstrată cu strălucire autenticitatea de structură şi noblleţea estetică a melodiilor de colinde, doine, şi cîntece, bocete şi dansuri. Să desprindem aşadar *Mioriţa* locală : *este cea mai frumoasă şi preţioasă melodie românească ce cunosc. Baladă străveche cu şase linii melodice, cu şase versuri. Toate liniile au aceeaşi factură ritmică, mereu variată, iar melodic prezintă fiecare alt motiv care prin frînturi mai mici păstrează o unitate demnă de admirat. De observat alternarea regulată a măsurilor 5/8 3/8, bătaia accentelor, varietatea rimelor* şi comparativ în sensul inepuizabilului har creator al poporului, o Mioriţă cu caracter strict de colindă, din volumul menţionat, al celor *303 colinde. „Aş sublinia puterea generatoare a cîntecului popular, modul în care se poate desface în celule, la rîndul lor pline de noi posibilităţi creatoare. Există melodii populare prototipuri, dar important este aspectul permanentei lor vieţi, schimbării lor incontinui, chiar pînă la naşterea altor melodii. Cîntecul popular trece printr-o evoluţie abia vizibilă, asemenea arătătorului de ore al ceasornicului, dar el trăieşte mereu. Trunchiul arborelui genealogic îl reprezintă cîntecele rituale, colinde, bo-*

cete, cîntecul de nuntă". Polivalența conținutului expresiv al operei de artă folclorică, infinit nuanțată prin concretizarea în actul de creație și de interpretare a fost subtil cercetată de muzician. *„Unde se oprește calculul rațiunii, acolo începe tatonarea antenelor sufletești, inspirația care ghicește și descoperă adevărul. Eu de pildă ador colindele fiindcă le cunosc și le trăiesc intens, colinda este mărturia multimilenară a unei culturi străvechi, a cărei conservare o datorăm înzestratului nostru țăran. Colinda are o valoare documentar-istorică etnică, literar-muzicală, și de caracterizare psihologică. Bogatele potențe lirico-dramatice ale colindelor m-au ajutat să ilustrez iluminarea lui Ion Nebunul din opera „Năpasta", după I. L. Caragiale, să realizez cîntecele de slavă din oratoriul „Constantin Brîncoveanu", să simbolizez credința, strădania și martiriul lui Horia din opera cu același nume.*

Alte obiceiuri aduc în cîmpul inspirației și ingeniozității folclorice stimulente pentru îmbogățirea ritmurilor și timbrurilor. *„Nu știu cărei rămășițe de obicei sau cult se datorează, dar fapt e că la noi în Banat (părțile de către Mureș) o dată cu venirea primăverii se umple văzduhul de sunetul toacei. La toate casele unde sunt copii se caută toaca pusă cu grijă la păstrare ca o unealtă utilă gospodăriei, sau se cioplește una nouă din lemn sonor ales cu pricepere, și se atîrnă la capătul casei sau șurei înspre grădină. Copiii își descarcă pornirile și puterile jucăușe în baterea toacei; se întrec în a născoci ritme uimitor de variate cu ușurința cu care îngînă și stăpînesc bogăția accentelor din colinde și dansuri".*

Dar sub aspect armonic, ce virtuți zac în melodia populară și ce rost estetic și structural au acestea pentru creația compozitorilor. *„Deși în cîntecul vocal nu avem o armonie, o polifonie populară propriu-zisă, ale cărei legi să le descoperim spre a o putea duce mai departe, cîntecul nostru popular poartă într-însul în stare latentă armonia. Formele incipiente de polifonie pe care le-am întîlnit în ison, în cîntecul de cimpoi, de interpretarea la fluiere gemănate, în cîntarea vocală antifonică prin atacarea melodiei de către un grup înainte de a fi sfîrșit celălalt, precum și exemplele clasicilor noștri ca Musicescu, Kiriac, Dima, Vidu, Cucu, preocupați de armonizarea cîntecului popular și adînc cunoscători ai acestuia constituie un prețios îndreptar."* Există o substructură armonică în prestigioasa tehnică a tarafurilor: *„Acompaniamentul în tarafurile lăutarilor de țară se bazează în cea mai mare parte pe folosirea „țiiturilor" care sînt formule ritmico-armonice. În unele părți, cum ar fi cîmpia dunăreană, accentul cade mai mult pe ritm, în timp ce în alte părți, cum ar fi în Banat, accentul cade pe armonie."*

Oare rezistă concepțiilor științifice actuale ideea că folclorul reprezentativ este numai acela care emană din vatra satului? *„Teoria după care folclor autentic nu se găsește decît la sate a fost definitiv părăsită; astăzi cercetăm fără nici o prejudecată puristă folclorul satelor și al orașelor, al marilor șantiere, fabrici, uzine, al tineretului, ostașilor.* În ce constă mecanismul convietuirii folclorului românesc cu cel al naționalităților conlocuitoare sub aspectul interferenței de mijloace artistice? *„Să considerăm de exemplu specificul armonic al unor melodii aparținînd folclorului bănățean. Se știe că Banatul este dialectul refrenului. În armonizarea de către lăutari a acestui folclor cadența finală de pe tonică e considerată ca cvinta acordului dominant și armonizată în consecință. De unde vine acest fapt? Din influența conviețuirii cu sîrbii și maghiarii, prin a căror muzică populară, care a făcut mai devreme împrumuturi din muzica cultă, s-au infiltrat și în cîntecul popular din Banat aceste categorii armonice. Practicîndu-se timp îndelungat, această armonizare a intrat în conștiința și sensibilitatea purtătorilor de folclor".*

În lumina experienței de cunoaștere a funcției estetice și a specificului de structură proprie folclorului, cum își definește muzicianul propria sa menire? *„Să adun de la toți ceea ce este bun și frumos și să-l redau recreat tuturor. Să culeg florile cele mai rare de pe întinsa cîmpie a sufletului românesc, ca pe urmă să le ofer într-un mănunchi proaspăt, viguros și original."* Cunoașterea experienței artistice naționale și universale reprezintă condiția obligatorie, punctul de plecare al fiecărei școli, al fiecărui artist, dornic să se înscrie în curba ascendentă a muzicii. Însăși categoria de „școală națională românească" trebuie privită istoric, dialectic în raport cu obiectivele estetice ale fiecărei etape. *„Ideea de specific național a fost mereu prezentă în munca creatoare a compozitorilor noștri, de la primele manifestări ale personalităților artistice. O putem remarca la horele lui G. Stephănescu, corurile lui G. Dima sau piesele pentru pian ale lui I. Mureșianu. Apoi au urmat excepționalele exemple de muzică românească pe care le constituie corurile lui G. Musicescu, I. Vidu și mai ales D. G. Kiriac. Cred că a doua etapă importantă în afirmarea specificului național în muzica noastră o constituie George Enescu. Nu este vorba doar de lucrările sale, care pe plan mondial ne dau prilej de justificată mîndrie, ci și de îndrumările oferite celorlalți compozitori din prima parte a secolului XX. Căci peisajul muzicii românești de la începutul veacului era foarte divers. Multă vreme unii creatori vor ocoli — poate și datorită formării lor la școlile importante din apusul Europei, reflectînd impresionismul francez sau simfonismul german a lui Brahms și Strauss — șimburele generator al muzicii noastre populare. Din această cauză, rolul lui George Enescu în determinarea unei muzici cu orientare manifestă spre muzica populară este deosebit de important".* Preocupările în privința specificului național deveniseră atît de importante în primele decenii ale secolului, încît ancheta întreprinsă de George Breazul în paginile revistei „Muzica" din decembrie 1921, ne apare de o elocventă justificare. *„Alături de alți compozitori ca Al. Zirra și C. Brăiloiu, am răspuns și eu acelei anchete. Articolul meu apărut atunci, sprijinind ideea specificului național în muzica noastră, a fost considerat drept un adevărat „manifest". Desgropată și scoasă la lumină — spuneam atunci — această muzică oglindește gîndirea, moravurile și obiceiurile poporului, e aptă la orice dezvoltare și pentru orice formă. E destul să amintesc Simfonia pe tema unui cîntec de munte de Vincent d'Indy ca să dovedesc ce s-ar putea face dintr-o simplă colindă. Dansurile ar fi potrivite pentru suită, pentru variațiuni sau rondo într-o sonată. În loc de scherzo sau menueto s-ar putea introduce un dans românesc. Doina s-ar putea folosi ca adagio, andante de sonată sau chiar ca tema a doua în forma de sonată."* Compozitorul însuși a realizat în chip eminent asemenea obiective în *Divertismentul rustic pentru orchestră*, care a primit premiul I „George Enescu" în anul 1928. *„Prin compunerea* Divertismentului rustic *am vrut într-un mănunchi de piese să dau un model a ceea ce înțeleg eu că trebuie să fie prelucrarea creatoare a genurilor populare, respectiv colinda, doina, bocetul, cîntecul de nuntă, dansul. Principiul meu de elaborare reiese parte din reflectarea însăși a citatului folcloric, parte prin adăugarea unei perioade originale, proprii, care însă să se contopească indisolubil cu teme populare. Ca de pildă, cîntecul de nuntă.* Poate oare compozitorul să se limiteze la mijloacele de expresie sugerate de substanța folclorică? *„Deși comoara noastră folclorică se bazează în mare parte pe moduri, de la începutul carierei m-am ferit în armonizare de purism, de exclusivism, care mi-ar fi limitat bagajul armonic. Astfel, pe lîngă armonii modale m-am folosit în egală măsură și de armoniile muzicii universale, culte, întrebuințînd acorduri alterate, cromatisme, ori de cîte ori mi s-au părut potrivite melodiei alese. Iată spre pildă un moment din partea a doua a concertului pentru pian și orchestră în care armonia este structurată pe intervalul de cvartă, dedus din configurațiile modale folclorice și în același timp este lărgită cu resursele limbajului armonic al muzicii universale."* Este de considerat că apelul la frumusețea și sugestiile artei folclorice delimitează momentul afirmării școlii naționale și că prin urmare astăzi cînd muzica românească pășește cu prestigiu pe arena artei universale, inspirația din folclor ar fi anacronică? *„Cu toate că muzica contemporană experimentală și-a făcut loc în țara noastră, nu se poate spune că tinerii și mai vîrstnicii compozitori n-ar apela la bogăția, frumusețea și varietatea folclorului nostru muzical, inspirîndu-se din parfumul, din esența ce emană din el, fiecare în felul său. De altfel, am mai spus-o, nici folclorul muzical nu stă pe loc. El merge alături de viață, cum se întîmplă de secole, reflectînd întotdeauna actualitatea."* Care sînt în fine sensurile pe care compozitorul le acordă unor categorii estetice transfigurate artistic? De pildă, tragicul: *„Ce figură minunată e acest Horia, căruia i se zicea astfel fiindcă horea, cînta măiestru. Pe Horia îl interpretez așa cum era el, țăran român; îl voi duce pînă la sublimul mioritic. Horea care a anticipat cu cîțiva ani preceptele revoluției franceze este o revelație epocală a istoriei noastre. Înțeleg acest erou prin prisma ideii că tragicul nu este o notă fundamentală în arta românească. În muzică, poate în bocete care au majoritatea un caracter teatral. Adevăratul tragic în sens plastic există însă în ritualul de înmormîntare. Acest tragic este de esență antică și e adînc sfîșietor. pe Horia însă l-am caracterizat mai de grabă într-o lumină înălțătoare, eroică."*

Dar specificul dramei, cum cheamă el muzica? Ce v-a făcut să alegeți *Năpasta*? *„Pentru că o găsesc și pînă azi cea mai perfectă și genială dramă românească. Aici socot eu, mai mult ca în oricare din lucrările mele, se poate vedea în ce măsură am izbutit să-mi însușesc limba muzicală românească pînă la cel mai înalt grad. Citeodată sînt mai apropiat de folclor, altădată aș putea zice de izvorul literar."*

Cît despre comedie, aceasta îmbracă la Drăgoi două nuanțe fundamentale: burlescul, satiricul violent: *„Problema era să transform umorul lui Caragiale într-un umor filosofic în esență, așa cum este spiritul român. Scriind „Kir Janulea" am vrut să compun o operă a umorului nostru. Și comicul simpatic, gogonat, fantezist „Păcală" este cea mai bună întruchipare a umorului țărănesc și a simțului de dreptate. M-am străduit să scriu o muzică în măsură ca fără a fi simplă sau de suprafață să acționeze direct, să aibă claritate și atractivitate. Fiecare moment trebuie să fie semnificativ și să aparțină astfel riguros atmosferei piesei, căci tinerilor și vîrstnicilor trebuie în aceeași măsură să le placă, să le transmită mesajul, forța educativă a comediei."*

Legat prin întreaga sa ființă artistică, pe planul activității componistice și de cercetare științifică, de muzica românească, Sabin V. Drăgoi s-a apropiat cu pasiune și prețuire de cultura și folclorul altor popoare, căutînd a descifra diferențele și punțile de legătură cu arta poporului său. *„M-am bucurat mult, vizitînd Cehoslovacia, văzînd locuri și oameni cunoscuți din țara unde mi-am desăvîrșit studiile, unde am profitat de învățăturile unei vechi și bogate tradiții muzicale și unde m-am bucurat de o primire și atenție cum nu se poate mai caldă și ospitalieră, găsind peste tot dragoste și interes pentru poporul și arta din patria noastră. La cabinetul de folclor și etnografie al Universității din Brno mi-au fost prezentate melodii ce conțin elemente strîns înrudite cu cele ritmice și modale specifice folclorului românesc, ca de exemplu cîntecele „Marea m-a-ntrebat" și „După fluiară" melodii aparținînd populației din regiunea Valasko — Moravia, unde datorită vechilor migrații am putut întîlni obiceiuri, elemente de limbă, comune populației noastre din Transilvania sau Banat."*

Crez confirmat cu abnegație și fidelitate prin întreaga sa activitate științifică și artistică, ideile estetice exprimate de Sabin V. Drăgoi îmbogățesc gîndirea artistică românească, dovedindu-și deopotrivă rodnicia în evoluția de decenii ca și în orientările actuale ale muzicii noastre.

VASILE TOMESCU

Criterii ale analizei muzicale în lumina esteticii marxist-leniniste

de DUMITRU BUGHICI

Dacă privim în mod critic analizele muzicale ce apar în diferite studii, manuale, — pe plan monidal — vom constata că nu puține sînt acelea în care predomină fie relevarea detaliilor rupte de contextul muzical, de înțlegerea fenomenului artistic în totalitatea valențelor sale, fie interpretarea liberă în sensul unor descrieri poetice fără o justificare dedusă din contextul muzical.

Fără discuție, se pot cita nenumărate exemple din literatura de specialitate românească și universală, în care operele muzicale sînt judicios analizate, concluziile ce decurg din aceste interpretări apărînd logice și instructive. *)

În fond de ce acordăm atîta importanță analizelor muzicale ?

Ce urmărim și cărei funcții îi răspunde această pătrundere în universul sonor al diferitelor compoziții ?

Să încercăm a da un răspuns.

În linii mari, putem stabili două funcții relativ independente, ducînd spre două rezultate concrete pe care le putem obține în urma unor substanțiale analize muzicale.

Acestea sînt : funcția istorică și funcția educativă.

Prin funcție istorică înțelegem determinarea și includerea într-un amplu context a stadiului de dezvoltare a concepției și măiestriei artistice proprii unuia sau altuia dintre compozitori. Mai mult, putem preciza apartenența lor la o școală muzicală și chiar stadiul de evoluție a uneia sau a unor școli muzicale existente într-o țară sau în diferite țări.

Aș preciza că pornind de la această funcție, sîntem obligați ca muzicieni aparținînd țărilor socialiste și avînd ca bază de gîndire estetica marxist-leninistă, să creăm o opinie publică asupra diferitelor stiluri și curente (tendințe) ce se confruntă în secolul nostru.

Funcția educativă constă în faptul că explicînd iubitorilor de muzică conținutul muzical, sfera de idei a unei opere muzicale, îi apropiem mai mult de înțelegerea respectivei compoziții.

Totodată, prin analiza noastră, în măsura în care ea este convingătoare, putem influența direct pe compozitorul respectiv în aprecierea, pe cît este cu putință, obiectivă, a operei sale.

În mod practic realizăm aceste obiective prin intermediul limbii vorbite sau scrise (prin audiții de fragmente la Radio sau Televiziune, ori cu exemplificări „pe viu" în concerte publice cu caracter educativ), prezentînd elementele constitutive esențiale, particularitățile stilistice, de structură, de limbaj ce contribuie la realizarea imaginilor muzicale ale respectivei compoziții.

Pînă aici — aș spune — operăm cu mijloace devenite clasice și concretizate mai mult sau mai puțin bine în funcție de talentul, de pregătirea muzicală-culturală a respectivului muzicolog.

O consfătuire ca a noastră trebuie să abordeze o seamă de aspecte legate de muzica contemporană, de gîndirea estetică ce influențează și poate determina evoluția muzicii în stadiul actual.

Pentru a nu insista asupra unor lucruri știute, vreau să amintesc doar că muzicologia — din păcate — rămîne de cele mai multe ori în urma fenomenului muzical al creației.

Cu atît mai mult este de subliniat în sens negativ faptul că în domeniul esteticii muzicale — și mă refer la estetica noastră marxist-leninistă — există încă multe probleme importante insuficient aprofundate sau rezolvate în parte.

Doresc să menționez că în țara noastră au avut și au loc nenumărate discuții în legătură cu muzica contemporană.

Despre serialism, pointilism, aleatorism, despre folosirea unor mijloace extra-muzicale — benzi de magnetofon, mașinile de calcul — despre însușirea mai mult sau mai puțin creatoare a unor principii ca de exemplu cele oferite de matematica superioară, de cibernetică etc., s-a discutat intens în cenaclele și în ședințele de comitet ale Uniunii compozitorilor, ajungîndu-se la unele rezultate concrete.

Întrucît eu prezint aici doar punctul meu personal de vedere, doresc de la început să precizez că în calitate de compozitor și muzicolog privesc cu interes și fără prejudecăți, fără concepții exclusiviste, elementele noi de conținut și formă care au apărut în muzica secolului al XX-lea. Nu-mi creează complexe nici un mijloc de expresie, nici un element al tehnicii noi, chiar dacă nu pot să-mi precizez imediat — la o primă audiție — punctul de vedere asupra valorii, asupra eficienței artistice a acestora.

*) În acest sens aș dori să mă refer doar la cîteva lucrări publicate în ultimii ani la noi în țară, în care observăm o justă înțelegere a funcției analizelor muzicale, ca de exemplu :

— *Creația muzicală românească a sec. XIX—XX*, vol. I, de Zeno Vancea.
— *Cvartetele de Beethoven* de Tudor Ciortea.
— *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach* de Sigismund Toduță.
— *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy* de W. Berger.
— *Oedip-ul enescian* de Octavian L. Cosma.
— *Paul Constantinescu* de Vasile Tomescu.
— *Contribuții la istoria muzicii românești* de Romeo Ghircoiașiu.
— *Național și universal în creația lui George Enescu* de Ștefan Niculescu.
— *Istoria muzicii românești* de Petre Brîncuși.
— *Muzica în România după 23 august 1944* de Petre Brîncuși și Nicolae Călinoiu.
— *Muzica românească contemporană* de Doru Popovici.
— *Enescu în conștiința prezentului* de Cornel Țăranu, cronici și analize semnate de George Pascu, Edgar Elian, Vasile Donose, Mihai Moldovan, Grigore Constantinescu, Petre Codreanu, Radu Gheciu, Dumitru Avachian etc.

Nu văd cum un secol atît de bogat în descoperiri științifice ar putea trece „nepăsător și rece" (ca să citez celebrul vers al marelui nostru poet M. Eminescu) fără a influența într-un fel sau altul, mijloacele muzicale de expresie. Iată de ce cred că folosirea principiilor matematicii superioare, a aparatelor electronice, a mașinilor de calcul etc., poate ajuta pe compozitori în realizarea unor imagini muzicale interesante. Principalul este ca acestea să fie considerate ca elemente ajutătoare și nu ca un scop în sine.

Aș putea cita din muzica românească unele exemple de lucrări bogate în conținut și interesante sub aspectul mijloacelor tehnice care confirmă folosirea cu pricepere a elementelor amintite mai sus :

De pildă operele radiofonice *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu și *Zamolxe* de Liviu Glodeanu demonstrează folosirea cu eficiență artistică certă a unor mijloace tehnice noi, ajutînd la îmbogățirea conținutului de idei. Folosirea unor moduri bazate pe proporțiile „tăieturii de aur" care sînt cuprinse în șirul de numere Fibonacci găsim în dramaticele *Simfonii (IV și V)* de Wilhelm Berger. Apelul la mașina de calcul l-a dus pe compozitorul Aurel Stroe la realizarea lucrării pentru orchestră, *Canto I și II.*

În muzica românească putem observa o mare varietate de genuri și stiluri, fiecare compozitor străduindu-se — pe cît îi este posibil — să redea cît mai convingător diferitele aspecte ale vieții noi, ale construirii socialismului și comunismului în patria noastră . **)

Putem spune că toți compozitorii de valoare, toți creatorii pătrunși de spiritul răspunderii, experimentează cu folos, dezvoltînd mai departe bunele tradiții ale artei universale și naționale. Există desigur compozitori care se străduiesc — cu mai mult sau mai puțin succes — să țină pasul cu tot ceea ce este nou pe plan mondial.

Nu întîmplător în „Raportul Comitetului de Conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România" la Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor din decembrie 1968, se arată următoarele :

„Uneori se constată o înțelegere îngustă a rolului inovațiilor prin preluarea mecanică a unor procedee de ultimă oră, fapt care prejudiciază definirii propriei personalități. Alte ori, folosirea necreatoare a soluțiilor preluate atenuează sau anihilează efortul necesar propriilor investigații.

Dar numărul ridicat de reușite, în zona muzicii simfonice și de cameră, și remarcabila diversitate de genuri și stiluri fac din acest domeniu specific gîndirii muzicale contemporane un teren în care sămînța aruncată are toate șansele să germineze".

★

Și acum, după această succintă prezentare, vă rog să-mi permiteți a aduce în discuție un fenomen al muzicii contemporane care își găsește o extindere cu mai mult sau mai puțin succes în întreaga lume.

Este vorba de o tendință apărută în ultimii ani în muzica de cameră și simfonică universală, mai cu seamă în școala post-weberniană, fenomen amplificat la cursurile de vară de la Darmstadt și observat în anumite festivaluri de muzică contemporană, care pune sub semnul întrebării noțiunea însăși a actului de creație, paternitatea acestuia.

Sînt unii compozitori care nu mai consideră necesar să compună muzică după „vechile" tradiții, căutînd a înlocui semiologia uzuală cu una creată ad-hoc. Se realizează, de pildă, o imagine grafică, se sugerează uneori prin anumite cuvinte, sensuri și tălmăciri posibile ale acestei partituri menite să orienteze imaginația interpreților.

Bineînțeles, totul se reduce apoi la capacitatea improvizatorică — aleatorică — a interpretului (sau a interpreților) urmînd ca fiecare execuție să constituie de fapt o operă de sine stătătoare. Nu este exclusă posibilitatea pentru compozitorul care își ascultă opera — fără a fi avizat ce se cîntă — să nu-și recunoască nimic din sugestiile date anterior. (Poate că el chiar dorește acest lucru !).

Lăsînd la o parte faptul că metoda menționată deschide drumul spre artă unor diletanți (sau chiar impostori muzicali), să nu trecem cu vederea că muzicieni cinstiți și de real talent se pot lăsa antrenați pe acest drum simplist și lipsit de perspectivă.

În fond sîntem puși în fața unui fenomen care, prin natura sa, exclude posibilitatea unor

**) Doar cîteva exemple : *Liedurile* lui Mihail Jora, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu pe versurile poeților contemporani, *Cvartetul al patrulea* de Zeno Vancea, *Cinci poeme pentru cvintet și recitator* pe versuri de Mariana Dumitrescu de Ludovic Feldman, Oratoriul *„Miorița"* de Sigismund Toduță, *Cvartetul Păcii* de Ion Dumitrescu, Oratoriul *„Pămînt dezrobit"* de Gheorghe Dumitrescu, *Trei Șalviri* de Matei Socor, *Simfonia de cameră* de Mircea Chiriac, *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu, *Simfonia* de Pascal Bentoiu, *Concertul pentru vioară* de Wilhelm Berger, *Scene nocturne* de Anatol Vieru, *Coloana infinită* de Tiberiu Olah, *Variațiuni cinematografice* de Dumitru Capoianu, *Concertino per la Musica Nova* de Adrian Rațiu, *Cantata „Comunistul"* de Andreas Porfetye, *Simfonia I-a* de Nicolae Beloiu, *Cantilații* de Vasile Herman, *Cantata zilelor noastre* de Adalbert Winkler, Lieduri pe versurile poeților contemporani de Cornel Țăranu, *Dansuri de pe Mureș* de Aladar Zoltan, *„Simfonia de cameră"* de Dan Constantinescu, *„Aforisme de Heraclit"* de Ștefan Niculescu, Cantata *„Casa noastră"* de Ștefan Mangoianu, *Pe o plajă japoneză*, secvență pentru orchestră, cor de femei și bandă magnetică de Mircea Istrate, Opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov, opera *Nu va primi premiul Nobel* de Aurel Stroe, opera *Mariana Pineda* de Doru Popovici, *Cîntare omului*, cantată de Mihai Moldovan, *Cantata festivă* de George Draga, *Șapte psalmi* pe versuri de T. Arghezi de N. Brînduș, fresca istorică *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu, *Motive maramureșene* de Corneliu Dan Georgescu, *Mic poem coral* de Anton Zeman, etc.

aprecieri de valoare, întrucît actul de creație ca atare nu există.

Putem doar aprecia improvizațiile interpreților.

Ce să mai vorbim de opera de artă ca o formă a conștiinței sociale ce reflectă prin imagini artistice realitatea ? Ce conținut de idei și sentimente vehiculează compozitorul, ce mesaj uman transmite el, cînd lasă totul sau aproape totul pe seama interpreților ?

În fond de ce mai sînt necesari compozitorii cînd unii interpreți pot să improvizeze mai bine și mai liber, fără nici o condiție impusă de autor ?

Mi se va obiecta că muzicienii respectivi nu doresc ca muzica lor să aibă vreo funcție socială, să transmită vreun mesaj. Voi răspunde că viața a dovedit de multe ori că, indiferent de voința omului de artă, opera sa reflectă și transmite întotdeauna ceva. În cazul de față, vedem o reflectare clară a unei crize în gîndirea filozofică, în gîndirea muzicală, această concepție demonstrînd pericolul modei în artă, drumul închis și fără perspectivă al experimentului gratuit.

Vă rog să-mi permiteți a cita aceste cuvinte ale lui Lenin, care mi se par deosebit de actuale :

„De ce să te prosternezi în fața a ceea ce este nou ca în fața unei divinități, de ce trebuie să i te supui numai pentru că *este nou* ? O asemenea atitudine este un nonsens, un adevărat nonsens". (Din vol. *Lenin despre cultură și artă*. ed. 1957 — pag. 616).

Dacă am privi fenomenul sus amintit doar dintr-un punct de vedere strict muzical, constatăm că lipsa controlului asupra materiei sonore, departe de a aduce elemente noi de culoare și timbru, duce la depersonalizarea compozitorului, facilitează apariția unor formule stereotipe în desfășurarea muzicală.

În concertele (imprimările) realizate cu aceste forme de muzică, se pot observa diferite obiceiuri, formule de atac, glisande, etc., caracteristice unor instrumentiști sau chiar formații, încît ele ar putea fi numerotate într-o ordine liberă, într-un cuvînt s-ar putea realiza un „catalog" al diferitelor mijloace corespunzătoare respectivei muzici. Și ce gravă eroare comit acești muzicieni, renunțînd de bună voie la ceea ce are procesul creator mai caracteristic, la posibilitatea de a comunica, de a transmite o complexitate de gînduri, stări și sentimente umane, pe care compozitorul le trăiește la cea mai mare tensiune, modelînd în imagini muzicale unice, inimitabile, ceea ce devine mai apoi pentru el și semenii lui o hrană spirituală.

Unele încercări de teoretizare ale aleatorismului ca scop în sine — spre a i se dovedi originea populară — nu rezistă confruntării cu realitatea.

Chiar atunci cînd se amintește de improvizația specifică muzicii de jazz, comparația e forțată ! Se știe că în acest domeniu, improvizațiile se fac pe baza unei teme date cu profil melodic, ritmic și armonic bine determinat, după care se realizează variațiuni stricte sau libere, ornamentale sau de caracter.

★

Ca încheiere, aș avea de adăugat că singura metodă de lămurire a colegilor noștri asupra punctelor nevralgice specifice acestei forme de creație, o constituie discuția teoretică (filozofică și de estetică muzicală) însoțită de argumentație muzicologică pe baza prezentării mai multor imprimări realizate de aceiași interpreți sau formații.

În tot ce are ea mai reprezentativ și valoros, muzica românească contemporană constituie expresia aspirațiilor majore ale societății noastre socialiste, aportul ei la îmbogățirea vieții spirituale a epocii noastre.

Compozitorii dau curs îndemnului Partidului Comunist Român care prin glasul Secretarului General, tov. Nicolae Ceaușescu sublinia la Conferința pe țară a Compozitorilor și Muzicologilor din anul 1968.

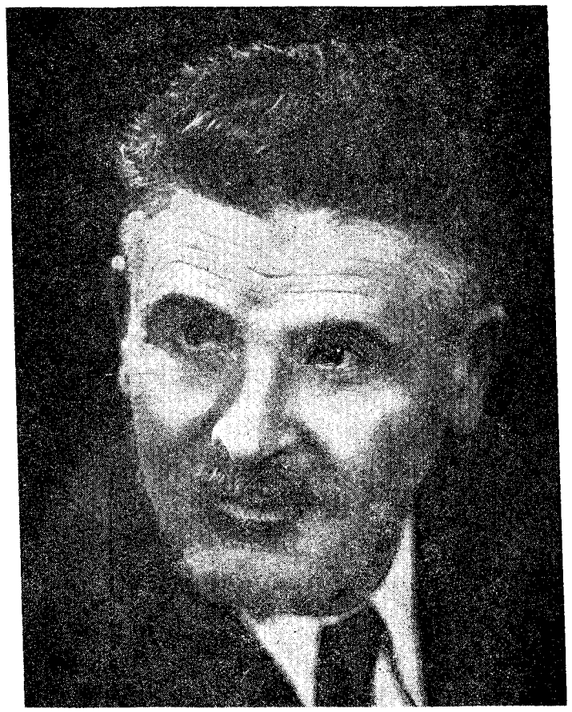
„Chemînd creatorii de frumos să se cufunde adînc în clocotul vieții poporului pentru a făuri lucrări viguroase, emoționante, care să sintetizeze mesajul umanist al acestei epoci, partidul nostru încurajează și stimulează totodată eforturile artiștilor pentru perfecționarea continuă a măiestriei, pentru înoavarea mijloacelor de expresie, pentru lărgirea continuă a paletei de stiluri și maniere de creație, îmbogățirea și diversificarea artei noastre socialiste. Aceste deziderate sînt pe deplin valabile și în domeniul muzicii". ...„Ceea ce conferă prestigiu și autoritate muzicii noastre în ochii celorlalte națiuni, ceea ce face să-i sporească valoarea pe plan internațional, este nu imitarea sau copierea unor curente sau școli „la modă" în străinătate, ci exprimarea fidelă a personalității psihice și morale a poporului nostru, a caracteristicilor sale sufletești, a țelurilor supreme cărora își consacră elanul și forțele creatoare".

(Comunicare ținută în cadrul lucrărilor Seminarului de muzicologie marxist-leninistă care a avut loc la Sofia.)

Scrisoare deschisă

către

Ioan D. Chirescu



Mult stimate și iubite maestre,

Au trecut poate vreo cincizeci de ani de cînd un tînăr profesor de muzică de la un liceu din Nordul Moldovei colabora cu elevii săi constituiți în cor, spre Capitală, pentru a participa la concursurile „Tinerimii Române". Tînăr de tot eram și eu ; cred că eram în clasa a șasea a liceului din Roman. Dar cu toate că de atunci au nins atîția ani peste noi, îmi aduc foarte bine aminte de răsunătorul succes al colegilor mei de la liceul din Fălticeni și de *Cîntecul cucului* cîntat de ei la concurs, cîntec ce s-a răspîndit cu repeziciune într-un mare număr de școli. Și poate că nu e de prisos să adaug că era vorba de o compoziție a însuși profesorului lor, motiv pentru care ajunsesem să-i și invidiez. Căci eu îndrăgisem muzica încă de mic copil și vedeam cu părere de rău cum lipsa unui adevărat dascăl mă punea în situația de a nu mă putea urni din loc, cînd aripile mele fragede ar fi vrut să mă ajute să zbor. Nici prin gînd nu mi-ar fi trecut atunci că profesorul din Fălticeni îmi va fi și mie cîndva, îndrumător într-ale muzicii.

Numele tînărului profesor a devenit curînd cunoscut. Și dacă este să credem în vechea zicală că „ziua bună se cunoaște de dimineață" — ceea ce nu întotdeauna s-a întîmplat să fie așa — aș putea spune că succesul de la Arenele Romane își are nu numai explicația, ci și urmările, deoarece cariera lui a fost, pe cel mai deplin merit, una din cele mai strălucite.

Iată-l pe tînărul profesor studiind la Paris, cu mari maeștri de la *Schola Cantorum* și conducînd corul bisericii române din capitala Franței, pentru a-și asigura existența. Iată-l după cîțiva ani reîntors în patrie, la chemarea lui Dimitrie Kiriac, părintele său spiritual, care-și presimțea sfîrșitul. Iată-l apoi ocupînd la Conservator locul lui Kiriac rămas vacant, la moartea acestuia. Din acest moment ascensiunea sa va fi continuă. Dirijor al corului *Carmen*, profesor la catedra de teorie-solfegii a Conservatorului, apoi rector al institutului, compozitor de prestigiu, maestru emerit al artei, laureat al premiului de stat, profesor emerit, artist al poporului, profesorul de care vă vorbesc a onorat locul și munca sa, fiind tuturor exemplu de dăruire pe altarul muzicii, de patriotism, de conștiinciozitate și cinste profesională. Pe scurt, acestea sînt etapele principale ale vieții lui, cu care azi, la cei 82 ani ai săi se poate mîndri, după cum noi cei ce-l iubim îi păstrăm o nedintită admirație. Dar nu numai despre asta este vorba. Aș vrea să vă mai împărtășesc și alte gînduri.

Ca dirijor al corului *Carmen* a știut să îmbogățească substanțial repertoriul acestuia, popularizînd cele mai valoroase lucrări ale compozitorilor români și străini, mergînd pînă în adîncurile muzicii, la Palestrina, Vittoria și Lasso. A dus peste hotare faima artei corale

românești, de scurtă dar densă tradiție. Nu e greu de înțeles ce rol important a jucat societatea corală *Carmen* în viața muzicală a țării noastre. El însuși compozitor, cunoscător al vocilor omenești și al scriiturii corale, ajunge la o rară măiestrie și la un perfect echilibru în compozițiile sale, care ne-au servit și ne servesc încă tuturor drept model. Continuator al tradițiilor muzicale românești, alături de Mihail Jora, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi și alții pe care nu-i mai citez, fostul profesor de la liceul din Fălticeni contribuie cu toată puterea sa creatoare la înfăptuirea unui stil propriu al muzicii noastre, bazîndu-se pe inspirata creație a poporului, pe care o prețuiește și o admiră. Cine oare nu-și amintește cîntecele sale, îndrăgite de toate corurile, dar și de marele public ? *Mama, Cîntecul de leagăn, Doruleț, Dobrogea de aur, Cîntecul partizanilor păcii, Sub al păcii stindard, Măreț pămînt al patriei iubite, Republică, măreață vatră, Înalță-te frumoasă țară* și atîtea altele pentru care mi-ar trebui multe pagini spre a le cita, fără a mai vorbi de cele pe care încă nu le cunoaștem ; iată vasta operă a unui muzician care și-a dedicat muzicii întreaga sa viață, cu abnegație și devotament, lucrînd încă și azi, la o venerabilă vîrstă.

Să mai vorbim și de activitatea sa pedagogică ? Cine nu o cunoaște oare ? Nu vorbesc de la sine miile de foști elevi și studenți, din toate domeniile de activitate muzicală ? Nu cunoaștem cu toții contribuția sa la organizarea școlii muzicale românești, pe tot parcursul carierei sale, dar mai ales în perioada reformei învățămîntului ?

Profesorul despre care vă vorbesc s-a dovedit, stimate maestre, și un adevărat cetățean al patriei noastre socialiste. Identificat cu aspirațiile poporului nostru, el este un exemplu de muncă și demnitate, de iubire de țară și popor, de efort neprecupețit pentru îmbogățirea patrimoniului culturii naționale, din care păstrează tot ce a fost bun în trecut și căreia îi adaugă noi și veritabile valori.

Tabloul arătat în aceste rînduri este mult prea incomplet. Cu toate acestea, nimeni nu se va îndoi că ceea ce am încercat să zugrăvesc aici reprezintă însuși portretul D-Voastre, mai mult schițat decît zugrăvit aidoma. Dacă nu am reușit în măsura în care am dorit, vă cer iertare.

Și acum, la aniversarea celor 82 ani, permiteți-mi, stimate maestre, ca în numele tuturor celor ce vă datorează și vă poartă recunoștință, în numele tuturor celor ce vă stimează și vă iubesc, să vă urez cea mai deplină sănătate, pentru ca mulți ani de aici înainte să fiți mereu în primele rînduri ale coloanei, în fruntea noastră, adevărat și demn îndrumător, așa cum ați fost toată viața, pînă în prezent.

Cu cel mai profund respect rămîn
al D-Voastre

D. D. BOTEZ
Maestru emerit al artei

Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1969

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor a decernat în ziua de 19 decembrie 1970 următoarele premii pentru lucrări muzicale și de muzicologie pe anul 1969 :

Lucrări simfonice mari
MIHAIL ANDRICU — Simfonia X-a

Lucrări simfonice de proporții mai mici
CORNELIU DAN GEORGESCU — „Alb—Negru"

Lucrări vocal-simfonice
SIGISMUND TODUȚĂ — Oratoriul „Miorița" (versuri populare)

Lucrări de operă și balet
GHEORGHE DUMITRESCU — Opera „Decebal" (libret propriu)
LIVIU GLODEANU — Opera radiofonică „Zamolxe" (libret după Lucian Blaga)

Lucrări simfonice-camerale
THEODOR GRIGORIU — „Elegia pontica" (versuri Ovidiu)

Muzică de cameră
NICOLAE COMAN — 6 lieduri (versuri de Sapho, Michelangelo, Sandburg, și Mariana Dumitrescu)

Lucrări corale
ANTON ZEMAN — Suită pentru cor mixt (versuri populare)

Cîntece pentru copii
DORU POPOVICI — „Țara" (versuri Maria Banuș)

Cîntece de masă
DORU POPOVICI — „României" (versuri de M. Eminescu)

Operetă — Comedie muzicală
RADU ȘERBAN — „Cafeaua cu lapte de adio" (Textul literar Aurel Storin)

Muzică ușoară, melodii de dans
GEORGE GRIGORIU — „Neuitate" (versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu)

Muzică ușoară — Piese de estradă
LAURENȚIU PROFETA — „Cîntece țigănești" (versuri Miron Radu Paraschivescu)

Muzică ușoară — Cîntece lirice
VASILE VESELOVSCHI — „Copiii din București" (versuri Puiu Maximilian)

Muzică de fanfară
DUMITRU EREMIA — „Evocare", poem vocal-simfonic (Valeriu Cîmpeanu)

Lucrări didactice, de folclor și critică muzicală
GHEORGHE CIOBANU — „Lăutarii din Clejani"
ALFRED HOFFMAN — Volum de critici muzicale

Lucrări de estetică și de popularizare
DUMITRU BUGHICI — „Forme muzicale"
GEORGE SBÂRCEA — „Mihail Jora"

Momente militante în domeniul educației muzicale a maselor

de **CRISTIAN GHENEA**

Ca urmare a pătrunderii și răspîndirii marxismului în țara noastră, la finele veacului trecut, una dintre cele mai importante acțiuni ale muncitorimii organizate era îndreptată spre accesul la cultură. Posibilitățile și mijloacele proletariatului român din acea vreme erau mai mult decît reduse. Exploatarea cruntă, atît din mediul urban, cît și din cel rural, punea probleme grave, astfel încît pentru activități culturale timpul era redus la maximum. Și totuși.

În aceste condiții, cînd se lupta pentru cucerirea unor drepturi umane elementare, la 3 februarie 1890 ia naștere la București Clubul Muncitorilor, locaș de cultură cu o mare importanță. În aceeași lună, la numai cîteva zile mai tîrziu, în 25, apare primul număr al săptămînalului „Munca". Astfel prindea viață unul dintre primele deziderate ale mișcării socialiste din România, enunțat de către C. Mille :

„Socialiștii români, pînă în momentul de față nu au decît un singur lucru de făcut : *propaganda prin grai și scris* [1]."

Evident că unul dintre cele mai importante țeluri fusese atins prin înființarea, atît la București cît și în alte orașe ale țării, a unor cluburi muncitorești. Acolo se puteau întîlni pentru a discuta în mod liber cele mai arzătoare probleme, dar tot acolo s-a început lupta pentru cucerirea culturii. Una dintre primele acțiuni în acest sens a fost înființarea, pe lîngă Clubul Muncitorilor din București, a două școli serale de instruire a muncitorimii, școli la care predau profesori sau intelectuali atașați mișcării. Paralel cu aceasta s-a deschis o bibliotecă socialistă și, ceva mai tîrziu, s-a înființat „Cercul coral de propagandă socialistă".

La 1 martie 1892 ia ființă corul muncitorilor sub conducerea dirijorului Atanase Alexandrescu, pe atunci tînăr absolvent al Conservatorului din București. Acestuia i-au urmat mai tîrziu, printre alții, Ion Armășescu, I. Jinga etc. Cu un an mai tîrziu, în preajma zilei de 8 august 1893, s-au pus bazele societății de cînt „Glasul desmoșteniților" [2], care editează o primă broșură de cîntece socialiste, așa cum se anunța în ziarul „Munca", „în preț de 50 de bani".

Exemplul fiind concludent, în marile orașe ale țării, Iași, Galați, Brăila etc. se formează coruri muncitorești, al căror scop nu era numai propaganda prin muzică, ci și răspîndirea cîntării corale românești. De la bun început trebuie remarcat faptul că aceste coruri alcătuite în mod exclusiv din lucrători s-au integrat în marea mișcare corală a timpului.

În același sfîrșit de secol mai funcționau marele cor de la Iași, înființat de către Gavriil Musicescu, Reuniunea română de muzică și cîntări din Sibiu, condusă de către George Dima, Reuniunea română de cîntări și muzică din Lugoj și foarte multe altele sătești sau orășenești.

Toate aceste formații corale aveau ca scop central propășirea și răspîndirea cîntării românești, atît în mediul urban, cît și în cel rural. Era, de fapt, o activitate de mare importanță națională. Or, repertoriul corurilor socialiste a răspuns întru totul acestui punct de vedere. Ca atare, neîncadrarea coralei muncitorești în rîndul mișcării generale ar constitui o greșeală fundamentală.

În astfel de condiții și după o aprigă luptă electorală, după cum mărturiseau ziarele, ia ființă la Galați în 1894, la începutul lunii octombrie un cor socialist :

„S-a organizat un cor al clubului, care în fiecare sîmbătă seara... cîntă bucăți socialiste [3]."

Activitatea acestui cor a fost rodnică. Acolo s-au ascultat de către muncitori nu numai cîntecele lor de luptă, dar și cîntece populare sau din repertoriul universal. Este demn de remarcat faptul că în martie 1895, corul gălățean a mers pe jos pînă la Brăila spre a participa la înființarea clubului local și unde a cîntat, după cum se relatează, „diferite cîntece socialiste". [4]

Integrîndu-se deci în mișcarea corală românească, care propășea în acel timp, corala muncitorească răspundea unor acute necesități și anume, alfabetizarea muzicală pe de o parte, căci dirijorii făceau clasă de muzică cu coriștii, pe de alta, propagandă prin muzică și, în genere, un act de educație muzicală, atît de necesară în acea vreme.

Ascuțirea contradicțiilor de clasă de la începutul veacului nostru, dintre burghezie și proletariat, în condițiile trecerii economiei capitaliste la stadiul imperialist, a avut ca urmare intensificarea luptei de clasă și a pus noi probleme mișcării muncitorești din țara noastră. Trebuiau adoptate noi metode de organizare precum și noi metode de luptă. Sub influența mișcărilor revendicative, a luptelor din 1907, mișcarea sindicală românească înregistrează o nouă creștere, generalizîndu-se în toată țara. Formarea uniunilor sindicale, apariția unui număr mai mare de ziare locale, luptele greviste mai numeroase, constituie un indiciu al dezvoltării mișcării proletariatului din România.

Pe de altă parte, în același moment istoric, moșierimea și burghezia, prin guvernele vremii, trec la represiuni, la forme de oprimare și înăbușire a mișcării muncitorești, din ce în ce mai variate și mai puternice.

[1] Drepturile Omului, Nr. 6, an I, 8 februarie 1835.
[2] Munca, seria III, nr. 2, 1 martie 1892.
[3] Munca, 9 octombrie 1894.
[4] Munca, 20 martie 1895.

În aceste condiții lupta muncitorimii se concentrează mai cu seamă asupra obținerii unor rezultate care să poată îmbunătăți traiul zilnic, prin reducerea orelor de muncă, mărirea salariilor etc., condiții de muncă umane. Exemple sînt suficiente.

„... lipsa hranei trebuitoare în munca tipografică, se spune într-un articol din ziarele vremii, provine din mica leafă ce primește în schimbul muncii lucrătorul tipograf [5].“

Datorită lipsei unei legislații a muncii, lucrătorii erau de fapt tot timpul la dispoziția patronatului. În asemenea condiții de viață cu greu se mai putea pune problema culturii, a cultivării maselor. Cu toate acestea, cultura a fost considerată ca una dintre condițiile absolut necesare propășirii mișcării socialiste, educația și cultivarea muncitorimii constituind o preocupare permanentă. Cunoscutul scriitor și militant N.D. Cocea este printre cei ce iau atitudine în acest sens, dovedind necesitatea creșterii nivelului cultural și, implicit, a cunoașterii muzicii în rîndul proletariatului.

„Dacă socialismul — spunea el în articolul „Arta și *Socialismul*“ [6] — ar tinde să îmbunătățească numai traiul zilnic al muncitorului, împuținîndu-i orele de muncă și sporindu-i salariul, doctrina socialistă ar fi încă mare, ar merita toate jertfele ce se fac în numele ei, dar n-ar însemna un pas atît de hotărîtor în istoria propășirii și civilizației omenești. /.../

„Oriunde proletarii au obținut prin unire și prin lupte un ceas mai puțin de muncă, n-au pierdut ceasul acela în petreceri zadarnice, în chefuri și în circiume, ci l-au consacrat studiului și învățăturii. /.../ Sindicaliștii au sălile lor în care se adună zilnic, ca să asculte cuvîntări și conferințe. /.../

„Proletarul care s-a pătruns de însemnătatea conștiinței lui de clasă începe să înțeleagă că viața fără binefacerile științei și fără frumusețile artei nu înseamnă nimic.

„O expoziție de tablouri, o statuă, un concert, îi dau mulțumiri pe care nu le putea gusta altă dată. /.../ Opera care pînă atunci se adresase gustului rafinat, bolnav al celor plictisiți de tot și de toate, opera care nu putea fi gustată și înțeleasă decît de minoritățile degenerate se adresează acum mulțimilor mari, încearcă să le intereseze prin descrierea patimilor, frămîntărilor, problemelor, idealurilor, care sînt comune întregii omeniri.“

Iată deci că odată mai mult scena teatrului liric este considerată prin conținutul spectacolelor sale de operă drept o tribună, o școală de luptă, unde proletariatul putea învăța.

Cu toată lupta dusă, nu numai de N. D. Cocea, dar și de mulți alții, acest deziderat de culturalizare a maselor prin muzică nu a putut fi atins atunci în mod integral, din cauza condițiilor aspre de trai impuse muncitorimii. De altfel, într-un articol redacțional dintr-un ziar muncitoresc se relevă acest fapt, fără nici un echivoc :

„Puțini trecuți prin școlile elementare și mai puțini atinși de cultura lor, o cultură așa de searbădă și fără putere contra prejudecăților, /.../ fiii poporului aproape de loc nu mai vin în atingere cu manifestațiunile înalte ale spiritului omenesc : știința și arta“ [7].

Nouă ani mai tîrziu, în 1920, are loc la Ploiești o încercare timidă de a se înființa o Universitate liberă muzicală. S-au dat anunțuri în ziarele socialiste locale, se găsise și un sediu, dar date concrete despre funcționarea acestui for de învățămînt muzical nu s-au mai găsit. De fapt evenimentele generate de presiunea crescîndă a burgheziei asupra proletariatului nu permiseseră acest lucru.

Aici se încheie o primă etapă caracterizată de încercări, unele mai mult sau mai puțin izbutite, de educație și propagandă muzicală în rîndul maselor muncitorești. Metodele au fost diverse. S-au organizat unele formații muzicale și s-au publicat broșuri de cîntece socialiste. Pe de altă parte, la unele cluburi muncitorești s-au ținut conferințe educative cu tema : „Ce este muzica ?“ sau „Despre muzică“. La Clubul Muncitorilor din București acestea aveau loc în cadrul conferințelor săptămînale de miercuri seara [8], ședințe care aveau menirea să contribuie la ridicarea nivelului cultural al muncitorilor.

De menționat faptul că cele mai puternice cluburi socialiste aveau formații corale constituite în grup separat și cu statut precis. Activitatea lor a fost deosebit de bine apreciată. Se considera astfel că aceste coruri făceau ca propaganda să fie mai activă, mișcarea muncitorească mai entuziastă [9].

Crearea Partidului Comunist din România aduce noi forme, noi principii de organizare și propagandă în rîndul muncitorilor și proletarilor de la orașe și sate.

„Afirmîndu-se pe arena luptei politice din România în împrejurările unei puternice ofensive a claselor exploatatoare, împotriva forțelor revoluționare și progresiste, Partidul Comunist Român a înscris prin activitatea sa pagini glorioase de eroism și abnegație revoluționară în analele istorice ale poporului român. Înfruntînd prigoana cea mai sălbatecă, partidul a organizat masele populare în lupta pentru drepturi și libertăți democratice, pentru răsturnarea orînduirii burghezo-moșierești [10].“

În aceste rînduri succinte ale tovarășului Nicolae Ceaușescu se cuprinde o epocă întreagă. Era momentul apariției partidului ca o forță făurită în focul unor cumplite bătălii de clasă. Activitatea educativă s-a dus în mod permanent în cadrul propagandei partidului în rîndul proletariatului român.

Una dintre formele abordate de către Partidul Comunist Român în perioada antebelică a fost și utilizarea organizațiilor de masă, precum și a presei legale. Partidul a știut să folosească împrejurările în decursul schimbărilor lor și să găsească noi și noi forme pentru a păstra contactul cu masele și a-și spune cuvîntul la toate problemele care frămîntau societatea românească din acest răstimp.

Astfel, în acele condiții grele, pentru a îndruma clasa muncitoare pe drumul cel mai just, partidul a utilizat, printre altele, și presa progresistă, democratică și antifascistă a timpului. Prin acest mijloc, partidul și-a spus cuvîntul folosind activiști mai puțin cunoscuți, prieteni ai mișcării proletariatului, care se găseau în permanentă legătură cu conducerea de partid. Acest rol l-au jucat adesea publicațiile periodice conduse, controlate sau ajutate de partid.

Una dintre preocupările de bază ale acestor publicații o constituia munca cu tineretul, propagarea cuvîntului partidului în rîndul celor tineri, ținîndu-se seamă, bineînțeles, de modul lor de viață. În rîndurile adresate lor se găsesc adeseori îndrumări care să indice calea cea justă.

Demn de relevat este și faptul că muzicieni români patrioți au ținut să participe în mod activ la munca de dezvoltare a coralei muncitorești din răstimpul dintre cele două războaie mondiale.

Poate fi semnalat faptul că în numărul dedicat lui Karl Marx al revistei „Societatea de mîine“ (Cluj, 7 februarie 1933) compozitorul Sabin Drăgoi publică corul intitulat „Chemarea“. În acel moment revista clujeană era influențată, ca și altele, de către Partidul Comunist Român.

În același an, cîteva luni mai tîrziu, la cererea lui George Călinescu, tot Sabin Drăgoi publică în „Viața Românească“ (mai 1933) un al doilea cor cu conținut similar primului, adresat „mulțimii înfometate pe ai cărei umeri încă eroii se susțin“. Este vorba de corul intitulat „Mulțimii“.

Actul de curaj, pentru vremea respectivă, al binecunoscutului compozitor și folclorist, nu a rămas fără urmări. Ambele coruri au fost interzise de către organele de rigoare ale timpului.

Ziarul „Fapta“, apărut între 1936—1938, acordă o deosebită atenție, printre altele, problemelor specifice tineretului. Primul număr apărut sub conducerea partidului este cel din 3 februarie 1937, unde-și precizează caracterul democratic-antifascist prin conținutul materialelor publicate, prin colaboratorii care erau membri ai Partidului Comunist Român. Ziarul, curînd sugrumat de către cenzură, apare numai în zece numere (ultimul în 20 noiembrie 1938). Redacția acorda o deosebită atenție instruirii tineretului, utilizării timpului liber, îndrumării celei mai juste. Astfel apar articolele intitulate „Adunările tineretului“, „Unitățile de muncă ale tineretului“, „În căutarea timpului liber al tineretului“ și, în ultimul număr, „Ce poate aduce cultura“.

Penultimul articol citat (publicat în numărul 10, 3 iulie 1938) se ocupă de imposibilitatea tinerilor de a-și putea făuri o cultură muzicală, cultură necesară pentru propășirea talentelor, pentru ridicarea nivelului cultural al clasei muncitoare. Citatul copios care urmează, pagină de antologie în felul ei, nu are nevoie de nici un fel de comentarii, fiind elocvent prin sine :

„Iată unul care s-a zbătut să se zmulgă din cătușele ce-l țin legat de pămînt, unul care a vrut să-și ia zborul în sus spre lumină. E tînăr ceferist și în timpul liber cîntă în corul C.F.R.-ului, unul din bunele noastre coruri. Mai mulți camarazi de-ai lui mi-au vorbit cu drag despre vocea lui frumoasă, despre talentul lui deosebit, apreciat și de conducătorii corului ; și cu toții mi-au lăudat perseverența lui.

— Am învățat notele, îmi spune tînărul. Simțeam că trebuie să renunț la orice ca să mă perfecționez. M-am înscris la Conservator, unde plăteam 500 lei pe lună pentru două lecții pe săptămînă. Dar mi s-a îmbolnăvit sora, și a trebuit s-o ajut...

Un punct al peretelui i-a prins nu știu de ce privirea și i-o ține întoarsă într-altă parte. Cînd îi văd iar fața, cutele frunții încruntate barează parcă drumul unei amărăciuni ce nu vrea să izbucnească.

— Operele marilor compozitori le cunoști ?

— Cum să le cunoască dacă n-are posibilitatea să se ducă la concerte, la operă — intervine colegul lui de cameră. Cînd am ieșit din internat, i-am spus : „Măi frate, acum mergem și noi la Operă !“... În doi ani abia ne-am putut duce de cîteva ori.

— Mi-a împrumutat un prieten un radio — reia tînărul muzicant. Am plătit să mi se pună lumină electrică în cameră, ca să pot asculta. Dar n-aveam cu ce plăti taxele și prietenul, de frică să nu i se confiște aparatul, mi l-a luat.

[...]

Am pornit în căutarea timpului liber al tinerilor muncitori și nu l-am găsit. Timpul lor liber e înghițit de prea multă muncă, de salariul prea mic, de griji, de scumpete. Aceștia sînt dușmanii de căpetenie ai unei bune organizări a timpului liber și ei trebuie combătuți în primul rînd.

Distracții, cultură și sport la îndemîna tineretului din fabrici și ateliere ; porțile teatrelor, operei, concertelor, cinematografelor, deschise pe eftin tinerilor muncitori, posibilități de dezvoltare pentru talentele ieșite din mijlocul lor — iată după ce însetează tineretul nostru muncitoresc.“

[5] Federația tipografică, 24 martie 1909.

[6] Calendarul Muncii, 1909, pag. 35—39.

[7] Lumea Nouă, 7 martie 1911.

[8] Mișcarea muncitorească din România 1893—1900, E.P. 1965, pag. 146.

[9] Lumea nouă, 16 noiembrie 1896.

[10] Nicolae Ceaușescu, România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste. Rapoarte, cuvîntări, articole. Septembrie 1966 — decembrie 1967, E. P. București 1968, pag. 249—250.

În ultimul număr al aceleiași reviste se arată într-un succint articol necesitatea culturii pentru ridicarea nivelului muncitorimii în general și tineretului în special, pornindu-se de la același punct de vedere, al utilizării în mod adecvat a timpului liber.

„Grijile de tot felul, materiale și morale, tulbură și întunecă pînă și clipele prețioase în care ar trebui realizată acea „viață a spiritului și a culturii" despre care se vorbește mereu tineretului."

„Nu voim să abordăm acum problema timpului liber, strict necesar culturalizării serioase a tineretului. Conferințele, concertele... ședințele de studii și discuții, toate aceste instrumente ale culturii cer timp liber. „Fapta" ridică această problemă ca fiind una din cele primordiale pentru pregătirea culturală a tineretului".

Una dintre problemele de bază ale activității ideologice a partidului în etapa inițială a revoluției populare a constituit-o atragerea intelectualității în lupta revoluționară. Printre acești intelectuali, muzicienii români în frunte cu George Enescu au fost printre primii care au participat, prin diferite activități, la această acțiune. Partidul a luat în considerare tradițiile progresiste ale intelectualității române, în rîndul cărora se situau și muzicienii.

O expresie a atașamentului intelectualilor față de transformările democratice prin care trecea țara, precum și înțelegerea misiunii sale sociale o constituia organizarea Universității libere democratice în martie 1945. La formarea și îndrumarea acesteia a participat în mod activ și George Enescu, în calitate de membru al consiliului de onoare. În cadrul materiilor predate a figurat de altfel și cursul intitulat „Evoluția muzicii", susținut de către muzicologul Emanoil Ciomac [11].

Partidul Comunist Român a acordat de la înființarea sa o deosebită atenție instruirii, culturii. Azi, roadele care se văd s-au dobîndit grație „muncii și luptei duse de poporul nostru de-a lungul veacurilor, al eforturilor depuse de generațiile înaintașilor" [12].

[11] Buletinul Apărării Patriotice, Seria II, an I, nr. 5, iunie 1945.

[12] Nicolae Ceaușescu, op. cit., pag. 41.

DOCUMENTE PRIVIND TRECUTUL MUZICII NOASTRE

Joco seriorum (1688)

de O. L. COSMA

Orizontul cunoștințelor despre muzica românească din perioada medie se lărgește necontenit. Investigațiile întreprinse în ultimii ani au darul să aducă mărturii concludente asupra bogăției formelor de manifestare muzicale și, ceea ce apare mai prețios, să scoată la lumină mostre muzicale, partituri, într-un cuvînt, probe sigure ale vitalității și perenității. În acest fel, optica acreditată multă vreme în muzicologie, potrivit căreia muzica populară reprezenta singura modalitate a artei sonore românești în acea epocă, se înlocuiește cu argumente ce atestă prezența mai multor ramuri muzicale, sau curente, între care și cel de tip european, profesionist. În acest fel, tabloul muzical al evului mediu român se desfășoară pe mai multe coordonate : folcloric, bizantin, european și oriental. Esența fiecăruia, vechimea, reprezentanții, interferența lor constituie, la ora actuală, obiectivul înspre care se proiectează atenția specialiștilor.

Curentul european, adică muzica practicată la noi de tipul celei întîlnite în țările Europei apusene, ne oferă date ce atestă un nivel ridicat îndeosebi în orașele transilvănene, ținînd, în general, cadența cu evoluția stilurilor, genurilor, formelor muzicale din alte țări. Demne de subliniat sînt compozițiile autohtone ale unor muzicieni înzestrați, posesori ai unei tehnici remarcabile. Ei realizează în muzica lor expresia universală caracteristică epocii, deși în multe privințe aduc tribut muzicii germane și italiene. Se știe că, pînă în veacul trecut, interesul pentru descoperirea atributelor stilistice muzicale proprii unui anumit popor nu se manifestă în virtutea unor principii estetice ci în funcție de necesitățile coloristice pe care le reclama mediul acțiunii de operă, precum și crearea atmosferei locale în pagini instrumentale. Acestea apar din secolul al XVIII-lea. Anterior, sînt fenomene cu totul izolate, desfășurate cu timiditate. Acest lucru e firesc atunci cînd muzica instrumentală abea realizează primii pași înspre stabilirea ciclului de suită, cînd allegroul de sonată abea se schița, cînd se cristalizează structura fugii.

Într-un asemenea cadru găsim mărturii concrete ale interesului compozitorilor pentru muzica țărilor estului european, inclusiv România. Elocvent este baletul lui Daniel Speer, *Musicalisch Turckischer Eulen—Spiegel*, cunoscut muzicologiei noastre parțial, din titlu și cîteva pagini [1], dar nestudiat în profunzime, nedispunîndu-se de materialul muzical.

Cu ocazia unei călătorii de studii în Statele Unite ale Americii, la Library of Congress din Washington am avut posibilitatea să aprofundez partitura (M—1490/575/148), care acum se află microfilmată în întregime la Biblioteca Centrală de Stat din București, M,F-II-189 obținută în cadrul convenției existente între cele două instituții menționate.

[1] Romeo Ghircoiașiu, Contribuții la istoria muzicii românești, București, Ed. Muzicală, 1963, p. 190 ; Viorel Cosma, Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea, Muzica, 1966, nr. 5—6, pag. 70—71.

Autorul baletului *Musicalisch Turckischer Eulen—Spiegel* semnează *Dacianischer* (Dac — n.n.) *Simplicissimo*, pe copertă, în timp ce, la sfîrșitul prefeței și în alte lucrări, *Dacianischer Simplicissimus*. Pseudonimul adoptat aparține în mod cert lui Daniel Speer, muzician german, a cărui viață (1636—1707) a fost agitată. A desfășurat o multilaterală activitate muzicală, de la aceea de interpret și teoretician, la capelmaestru și compozitor, întruchipîndu-se, în această plurivalență, condiția sine qua non a profesiunii muzicale din acea vreme. A cunoscut însă și celălalt aspect, de veșnic pelegrin prin centre muzicale, pe la curți, în speranța unui angajament. Condiția muzicianului de curte prevedea în obligațiile contractuale includerea unor munci nemuzicale, inclusiv pe cea de valet. Ca și alți muzicieni, Speer a avut o existență aventuroasă adeseori pusă la grele încercări, un timp a fost și întemnițat. În ceea ce ne privește, se cunoaște datorită cronicarului brașovean Gheorghe Kraus [2] că a intrat în slujba domnitorului moldovean Gheorghe Ștefan, probabil în a doua sa domnie, cuprinsă între anii 1653—1658. Nu știm cît timp s-a aflat ca trompetist aici în funcția de : „Tubicines, Tympanistes, varii Fistulatores, Lyricines, allisque instrumentorum ludentes", dar presupunem că timpul petrecut în Moldova, în plină epocă de formare, i-a lăsat o puternică impresie, fapt care explică într-o anumită proporție de ce recurge în unele lucrări la pseudonimul *Dacul Simplicissimus*. Călătoriile prin sud-estul Europei vor fi, se pare, o pasiune pentru Speer, îngăduindu-i să cunoască bine muzica, datinile popoarelor din această zonă. Către sfîrșitul vieții, după 1680, se dedică muncii de elaborare a unor lucrări muzicale cu caracter teoretic, didactic, culegeri de piese pentru orgă, cîntece religioase etc. Ceea ce ne vizează în mod nemijlocit se referă la publicarea a două lucrări : romanul autobiografic *Ungarische oder Dacianischer Simplicissimus...* (1683), și povestirea coregrafică *Musicalisch Turckischer Eulen-Spiegel* (ceea ce în românește ar însemna : povestire muzicală turcească despre Buhoglindă sau Buhoglindă — povestire turcească muzicală) ; dificultatea găsirii echivalentului românesc de traducere la fel de succint ne determină să recurgem la titulatura originală), tipărită grație sprijinului unor muzicieni prieteni, la 10 aprilie 1688. Acesteia ne propunem să-i analizăm profilul.

★

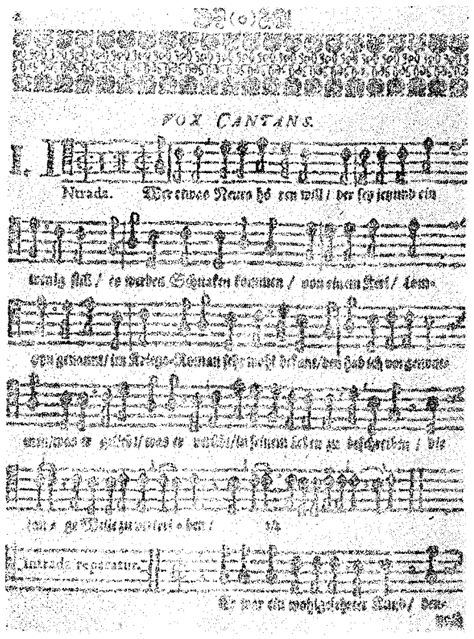
Lucrarea se prezintă ca fiind extrem de interesantă pentru muzica noastră ca, de altfel, și pentru muzica altor țări din estul Europei, deoarece oferă „joco seriorum", dansuri, balete vesele : „ungare, grecești, moscovite, valahe, cazace, ruse și poloneze". În acest fel D. Speer pune la îndemîna cercetătorilor un bogat material muzical spre comparare, aparținînd mai multor popoare din această zonă. Firul Ariadnei îl prilejuiește o poveste cavalerească medievală, un „roman de război maghiar" despre un „bufon al curții otomane și un măscărici al trupelor" care, prin vitejia și iscusința sa a devenit „chiar muftiu" (preot mahomedan). Personajul principal, bufonul cu care se identifică autorul, se numește Lompyn, aflat în serviciul nobilului Cergely. Acțiunea este pe cît de naivă, pe atît de lipsită de artificii. Cîteva scene vor fi edificatoare.

[2] V. Cosma, art. cit.

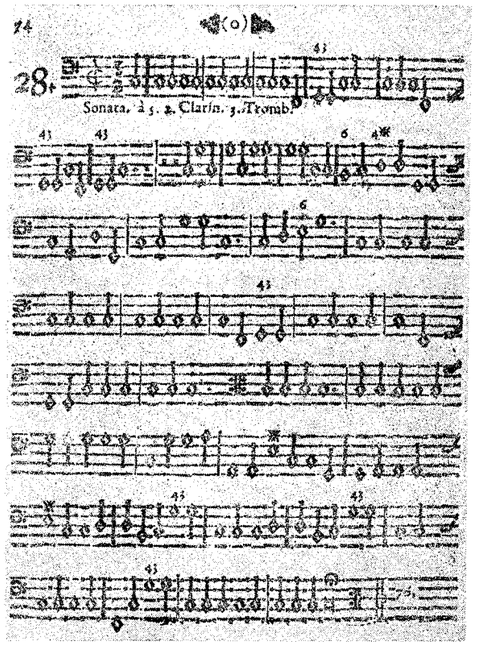
Musicalisch-
Türckischer
Eulen-Spiegel
Das ist:
Seltzame Possen von einem sehr gescheiden Türckisch-Käyserlichen Hof- und Feld-Narren / welcher nach gehends gar MUFFTI worden;
Aus
Dem Welt-bekandten
Ungarischen Kriegs-Roman
extrahiret / und mit Ungarisch- Griechisch- Moscowitisch- Wallachisch- Käyserisch- Russisch- und Pohnischlustigen Balleten / mit ihren Proportionibus, auch andern
zierlichen blasend- und geigenden Soonaten / illustriret/
Und
Mit einer Tenor-Sing-Stimm / 2. Violinen / auch 2. Violen / so ad placitum, samt doppeltem General-Bass,
auf Ansuchen einiger wenthesten Freunden / componiret /
und in Druck heraus gelassen /
Von
dem bekandten
Dacianischen SIMPLICISSIMO in Günd.
Daselbst gedruckt im Jahr 1688.

Lompyn își etalează îndemînarea în fața Sultanului, căruia-i stoarce milă convingîndu-l că l-au născut două mame, fapt pentru care obține eliberarea stăpînului său din captivitate. Tot Lompyn îl înfruntă pe Marele Vizir ; povestește despre duelul dintre un creștin și un maur ; deplînge pe iubita sa care l-a părăsit ; evocă întîmplarea ciudată de dragoste dintre un patriarh și o frumoasă morăriță. Va invoca tot felul de argumente pentru a nu participa la război, indicînd ce fel de oameni sînt potriviți pentru așa ceva... Prin urmare, pretextul coregrafic îl furnizează diferite scene narate, preluate din arsenalul măscăricilor, înscrise pe axa opunerii dintre lumea otomană, și cea a Europei. Cadrul de divertisment urmărea să creeze o ambianță epico-cavalerească de glorificare a curajului și abilității lui Lompyn care prin inventivitatea și dibăcia lui se dovedește a fi superior oponenților săi, surprinzător de creduli și naivi. Se întîlnesc și scene prezentînd în diferite ipostaze sentimentul dragostei, invocîndu-se virtuțile zeiței Venus.

Lucrarea se desfășoară în „balete", care în accepțiunea noastră înseamnă dansuri, în total patruzeci și unu. Fabula coregrafică propriu-zisă se epuizează în primele douăzeci și patru de numere. Pînă aici se recurge, alături de cvintetul cameral, două viori, două viole și general bas, la „vox cantans", solo de tenor, căruia i se încredințează rolul povestitorului, comentatorului, într-un stil epic, recitativic. Acesta dă relații ample despre întîmplările care se petrec. Partida tenorului însoțește acțiunea, precizînd-o și indicînd-o. Într-un fel, vocea dublează,

acțiunea. Baletul lui D. Speer are, sub aspectul genului, numeroase afinități cu comediile balete ale

lui Rameau și Lully, în care se recurge de asemenea la ansamblul instrumental și vocal.

Numerele fără soț au ample pagini vocale încadrate sau avînd în introducere momente coregrafice specifice, ca *polonez, moscovit, ungar*. Numerele sau baletele cu soț sînt exclusiv instrumentale și relativ scurte. Cît privește legătura logică dintre dansuri, de cele mai multe ori este greu de sesizat. Înlănțuirea dansurilor, preponderența lor pare să nu fie întotdeauna motivată de acțiune. Totuși, în cazul nr. 7, balet ungar, și nr. 17, balet moscovit, fabula coregrafică, locul întîmplării, apartenența personajului și muzica coincid. Curios este faptul că D. Speer nu recurge niciodată la un balet turcesc, deși acțiunea ar reclama acest lucru.

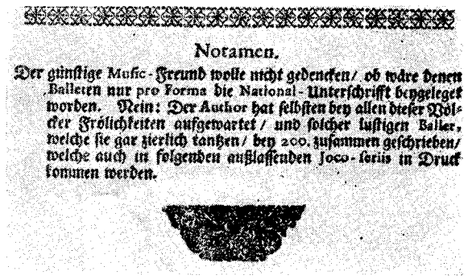
După baletul 24 urmează numere instrumentale ca sonate, o sonatină, dansuri specifice curților Europei, intrate în suite : curanta, gavota, giga, sarabanda. Astfel, după o serie de întîmplări hazlii prezentate în cadrul baletelor, se oferă dansuri de epocă nelegate de o fabulă oarecare. Aici, la formația camerală inițială, pentru sonate se apelează, în plus, la noi instrumente : corn, trompetă, clarinet, cornet, fagot. Astfel, ansamblul va deveni sextet în cele mai multe numere și septet.

În acest fel în partitura lui D. Speer se alătură sfere muzicale eterogene, ce pot fi convențional divizate în Est și Vest, o sferă folclorică și alta abstractă, profesionistă, cu rădăcini folclorice mai îndepărtate, estompate [3].

Prin structura lor baletele se prezintă ca piese miniaturale, avînd o construcție diversă. Predomină tipul monopartit și tripartit cu o laconică dezvoltare, după care se reia tema inițială, într-o nouă înfățișare metrică, întotdeauna în valori augmentate, sub denumirea de *proportio*. Uneori — este vorba de numerele impare unde intervine vocea tenorului — se recurge la o formă mai complexă, variațională, în care repetările apar frecvent. Și aici, în final, de regulă se recurge la proportio. În numerele instrumentale de după 25 se preconizează structuri sobre, restrînse ca dimensiune. Stilul improvizatoric, evident în cîteva piese, este dominat de o anume rigoare constructivă, desprinsă din necesitatea simetriei mișcărilor coregrafice care urmau să se execute pe respectiva muzică.

Cît privește limbajul armonic, el este destul de colorat pentru acea epocă. Stilul homofon arareori permite desfășurări polifonice, pe porțiuni restrînse. Ansamblul instrumental folosit facilitează transparența sonorităților, tonul discret, cameral, chiar și atunci cînd se adaugă noi instrumente. Pitorescul timbral poate fi considerat drept o trăsătură valorică a muzicii lui D. Speer.

★

Semnificația partiturii analizate se afirmă în valorificarea melodiilor *naționale*. Cuvîntul „*național*" l-am folosit textual după exemplul autorului care într-o notă ne oferă o deosebit de interesantă pre-


Notamen.

Der günstige Music-Freund wolle nicht gedencken/ ob wäre denen Balleten nur pro Forma die National-Unterschrifft beygeleget worden. Nein: Der Author hat selbsten bey allen dieser Völcker Frölichkeiten aufgewartet / und solcher lustigen Baller, welche sie gar zierlich tantzen/ bey 200. zusammen geschrieben/ welche auch in folgenden außlassenden Joco-seriis in Druck kommen werden.

cizare. Citățm : „Prietenul muzician bine intenționat să nu creadă că acestor balete le-ar fi adăugate, numai pro forma, indicativul *național*. Nu. Autorul în persoană a participat la sărbătorile (petrecerile, manifestările muzicale — n.n) acestor popoare"... Importanța acestor rînduri mi se pare remarcabilă, datorită următoarelor : a) D. Speer, în mod conștient caută valorificarea coloritului național în muzică, într-o epocă îndepărtată, cînd asemenea încercări reprezintă întreprinderi de pionierat ; b) introducerea atributului național în creația lirică este de natură să prefigureze un izvor necunoscut de inspirație pentru compozitori ; c) D. Speer recurge la muzică națională pentru atribuirea unei funcționalități ilustrative unui grup etnic și în sfîrșit d) folosește termenul național.

Daniel Speer are două lucrări cu caracter național, adică folcloric. Prima, despre care vorbește în continuarea notei mai sus citate, se referă la întocmirea unei culegeri de melodii populare, circa 200 pe care și le propune să le editeze „în curînd", deci după 1688. Se pare că proiectul nu a văzut lumina tiparului. Muzicologul H. I. Moser [4] stabilește că întocmirea și transcrierea acestor melodii denumite de către Speer „balete" (ceea ce ar putea însemna că ar fi fost transcrise pentru un ansamblu cameral, interpretativ) ar fi avut loc către anul 1660, adică în timpul șederii sale la curtea Moldovei, sau imediat următoare acesteia. În acest fel, se poate deduce că o mare parte a melodiilor ar fi fost românești, ceea ce ne-ar fi putut prilejui o cunoaștere mai adîncă a muzicii noastre din acea epocă. Din păcate, așa cum precizează H. I. Moser, culegerea aceasta s-a pierdut. Ne-ar place să credem contrariul și să sperăm într-o descoperire arhivistică, care ar putea fi de primă importanță.

A doua lucrare este „Musicalisch Turckischer Eulenspiegel", care nu poate fi considerată o „culegere" de melodii populare, ci o creație ce valorifică melodii naționale, prin transcriere și aranjare pentru o formație instrumentală, avînd de susținut mișcări coregrafice, ceea ce înseamnă că muzicii respective i s-au atribuit funcții dramaturgice precise. Se cuvine reținut un amănunt foarte prețios. D. Speer în prefața acestei tipărituri recurge în două rînduri la cuvîntul *joco*, introducîndu-l în frazele scrise în limba germană. Acest cuvînt este, fără discuție, de origine română, conferindu-i-se determinarea caracterului muzicii baletelor, adică de muzică veselă. În concepția lui D. Speer însăși determinarea genului baletelor se leagă de termenul „joc". Astfel, „opusculul" *Turckischer Eulenspiegel* este denumit și *„joco-seriorum"*, în timp ce baletele pierdute, cele 200 melodii, au fost *„joco-feriis"* (joco-feerii).

Joco-seriorum ar putea purta accepțiunea unor piese cu o funcționalitate prestabilită, ca de exemplu balete, purtătoare a unei anumite acțiuni, în timp ce joco-feerii ar putea însemna jocuri libere nelegate de ceva preindicat. În această alternativă, ar fi plauzibilă o structură mai liberă, mai neconformistă a notării melodiilor.

Apelarea la pseudonimul Dac (Dacianischer Simplicissimus) pentru coperta baletului menționat și renunțarea la „Hungarischer oder Dacianischer Simplicissimus" existent anterior în romanul autobiografic, precum și utilizarea cuvîntului „joco" ne îndreptățesc să bănuim că Daniel Speer s-a plasat pe poziția muzicianului de curte moldovean, lăsînd să se întrevadă considerația și simpatia sa pentru români și muzica lor.

Este adevărat că, în baletul „Musicalisch Turckischer Eulenspiegel" [5] nu introduce declarat decît două balete valahe. Credem că optează în acest mod pentru a satisface gustul publicului german, introducînd

[3] Ordinea dansurilor în *Musicalische Turckischer Eulenspiegel* este următoarea : 1. neconcretizat, 2. balet căzăcesc, 3. polonez, 4. valah, 5. moscovit, 6. polonez, 7. ungar, 8. ungar, 9. polonez, 10. polonez, 11. grec, 12. polonez, 13. rusesc, 14. rusesc, 15. polonez, 16. polonez, 17. moscovit, 18. ungar, 19. ungar, 20. ungar, 21. ungar, 22. valah, 23. rus, 24. grec, 25. sonata, 26. sonata, 27. sonata, 28. sonata, 29. sonata, 30. sonata, 31. sonata, 32. sonata, 33. sonata, 34. balet, 35. curanta, 36. gavota, 37. sarabanda, 38. giga, 39. sonatina, 40. giga, 41. sarabanda.

[4] H. I. Moser, Musik-Lexicon, p. 1076, vezi V. Cosma, studiul citat.

[5] În „Musik lexikon"-ul lui H. J. Moser, vol. II, ed. 1955, p.1209 și în Riemann Musiklexikon, ed. 1961, pag. 705, se atribuie acestui balet, „joco-seriorum" titlul de Lompyn. În exemplarul studiat de noi, numele eroului principal e de Lompy. Dat fiind că în romanul autobiografic al lui D. Speer apare tot Lompyn, recurgem și noi la această formă a numelui, cu „n" la urmă, socotind că poate în versiunea de tipar apare o greșeală, o omitere.

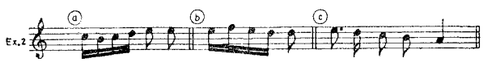
un număr mai mare de balete polone, ruse și ungare, deoarece acel public cunoștea mai multe date. Curios este faptul că Speer nu utilizează nici un balet moldovean. De fapt, în privința determinării naționale a pieselor sale se deduc unele impreciziuni provenind din modalitatea aprecierii geografice a teritoriilor și datinilor diferitelor țări. Astfel, nu putem pretinde lui Speer o stabilire limpede a apartenenței muzicii ruse pe care o prezintă sub : căzăcesc rus și moscovit. Poate avea în vedere și muzica ucraineană ? Greu de răspuns afirmativ sau nu, după caracterul muzicii.

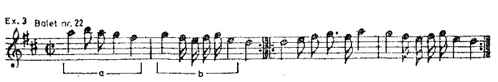
În unele cazuri apartenența națională afirmată de D. Speer poate fi pusă sub semnul întrebării. Aceasta, deoarece trăsături stilistice și formule melodice tipice muzicii românești le întîlnim în „balete" polone și ungare. Explicația nu se lasă greu identificată : D. Speer se putea referi la muzica cîntată de locuitorii provinciilor românești aflate vremelnic în stăpînirea altor puteri. Astfel, o melodie cu atribute stilistice românești putea fi decretată polonă sau în alt fel.

Vom reveni asupra acestui aspect, după ce vom analiza baletele valahe.

În compoziția lui D. Speer există două balete valahe — nr. 4 și nr. 22 — ambele fiind exclusiv instrumentale (deci, fără vocea tenorului).

Iată melodia primului balet valah (fără proportion) :

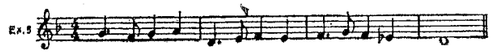
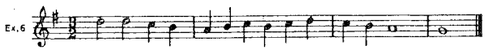
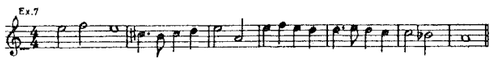
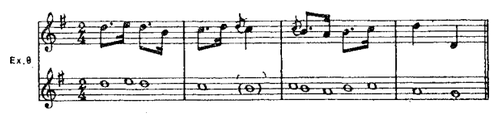
Se compune din două fraze, prima din două măsuri, cu cadența pe re, a doua șase măsuri, mai dezvoltate, terminînd pe sol. Din configurația tematică reținem trei motive care ni se par caracteristice pentru muzica noastră și totodată bine individualizate.

Formula a) aduce un motiv melodic, unduios, descendent și ascendent, în mers treptat, într-un interval de cvartă, avînd sunetele fundamentale arcuite într-un ambitus de terță mare, do-mi. Formula b) ia naștere prin inversarea desenului motivic precedent, iar formula c) aduce o linie descendentă dispusă la interval de cvintă, în mers treptat, mi-la. De remarcat că în fraza a doua se întîlnește motivul b, din care pornește dezvoltarea melodică ulterioară.

Al doilea balet, nr. 22, se prezintă astfel :

Sînt două fraze simetrice a două măsuri, unitare tematic. Desprindem cele două celule : a) fiind înrudit cu b) și c) din primul balet valah și avînd pilonii de sprijin pe la-fa și b) avînd o formulă mai melodizată, mai generoasă, aducînd rezonanțe din a) și b) al baletului nr. 4. Astfel, între cele două piese valahe se conturează înrudiri evidente. Raportînd baletele valahe la alte melodii române, ne vom convinge de identitatea și comuniunea structurilor lor intonaționale.

Recurgem, pentru susținerea aserțiunilor, numai la muzica românească publicată în lucrări anterioare lui Speer : baletul lui Arbeau Orblon (1588), tabulatura lui Jean din Lublin (1537—1547) Codex Căianu (1652—1671) și Codex Vietoris (1680).

Baletul valah nr. 4 prezintă înrudiri tematice, prin motivele deja sesizate cu :

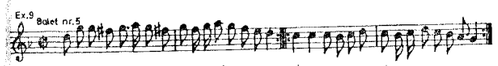
Arbeau Orchesographie — Danse des Bouffons ou Matthachius (dansul săbiilor).

Codex Căianu — Cîntecul Voievodesei Lupu

Codex Căianu — dansul cu lopățica

Codex Vietoris — dans valah

Baletul valah nr. 22 își găsește filiația în primul rînd în melodia „Banul Mărăcine", ceea ce se constată din alăturarea transpusă notelor sale constitutive.

Înrudirea cu dansul bufonilor notat de Arbeau este frapantă (ex. 4). Sesizabilă poate fi și în dansul valah „Codex Vietoris" (ex. 7) ca și în unele formule melodice din Chorea — Codex Căianu.

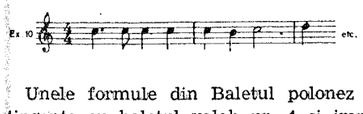
Este de-a dreptul surprinzător cîte similitudini există între puținele melodii românești cunoscute, notate și transmise posterității în ani și locuri aflate la distanță unul de altul. În felul său, și acestea pot servi ca mărturie a obiectivității celor care le-au notat, iar pe de altă parte organicității structurale a melosului românesc.

Spuneam mai înainte că în unele cazuri apare discutabilă apartenența națională menționată de Speer, datorită existenței unor atribute stilistice întîlnite în alte teritorii muzicale. Argumentul servește de minune tezei circulației și adaptării unor valori muzicale de către mai multe popoare, raporturilor de convertire a unor idiome. Evident, unele formule melodice cu greu pot fi demonstrate ca fiind parte componentă exclusivă a unor straturi muzicale dintr-o anume provincie. Conștienți de acest adevăr etern, vom purcede, totuși, la sesizarea unor inflexiuni sau motive pe care le găsim în melodii acreditate ca românești, tot din epoca anterioară baletelor lui D. Speer. Ne vom opri doar asupra celor mai frapante exemple.

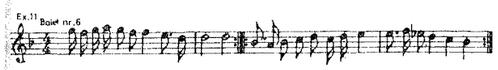
Tema Baletului moscovit nr. 5 are afinități în fraza secundă cu material și din baletul 4.

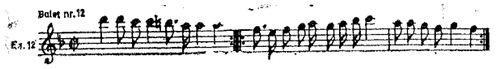


De asemenea oferă asociații directe cu Căianu, dansul cu lopățica (ex. 6). A doua frază se înrudește întrucîtva cu un fragment din fraza a doua a dansului valah din Codex Vietoris.

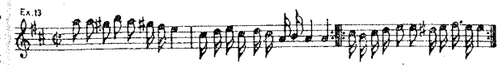


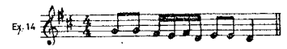
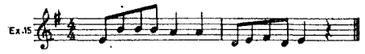
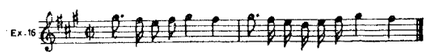
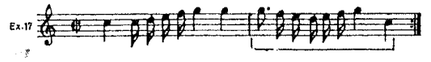
Unele formule din Baletul polonez nr. 6 au contingențe cu baletul valah nr. 4 și implicit cu Codex Căianu Chorea, Cîntecul Voivodesei Lupu și Codex Vietoris.



Puternice elemente melodice de rezonanță română se aud în baletul polonez nr. 12, nespecificat înaintea știmei ci doar în tabela introductivă ce indică cuprinsul.

Prima frază descendentă ne poartă gîndul spre una dintre cele mai frecvente formule melodice de obîrșie necontestată română, „Doina Oltului". A doua se asociază cu motive din Balet valah nr. 4, cu Codex Căianu : chorea, dansul cu lopățica și cîntecul Voivodesei Lupu.

Baletul ungar nr. 18 permite de asemenea numeroase punți comune cu melodiile românești.



Abătîndu-ne de la regula prestabilită de a nu invoca melodii românești posterioare lui D. Speer vom constata că prima măsură, parcă ar fi începutul corului „Moranul" de D. G. Kiriac. Începînd cu a doua, se conturează repetate formule melodice cu baletul valah 4, ceea ce înseamnă înrudire în lanț cu Codex Căianu — chorea și în plus, dans din Mureș.

Și dans în doi :

Formula cadențială a dansului din Mureș se mai găsește și în Baletul ungar nr. 7. În baletul ungar nr. 8 figurează la începutul frazei a doua motivul b din baletul valah nr. 22.

În sfîrșit, merită sesizat faptul că în baletul grec nr. 24 se regăsește celebra frază a lui Rică Venturiano „O ce noapte furtunoasă" din opera lui Paul Constantinescu.

Am mai întîlnit-o și în baletul ungar nr. 7.

Din cele de mai sus se conturează cîteva concluzii demne de evidențiat.

Primo, baletele valahe ale lui Dacianischer Simplicissimus sînt fără îndoială române, fiind înrudite cu numeroase alte melodii române publicate anterior.

Secundo, elemente tematice proprii „baletelor" valahe se infiltrează în configurația unor dansuri specificate ca polone, ruse și ungare. Acest fapt atestă trăsături comune existente muzicii acestor popoare, rod al contaminărilor reciproce. În acest caz se deduce influența dinspre muzica românească înspre cea a țărilor vecine. N-ar fi exclusă și mișcarea inversă, adică exercitarea unei influențe externe asupra melodiilor în cauză. Înclinăm să credem în versiunea pătrunderii atributelor structurale muzicale românești în dansurile poloneze, ruse și maghiare, bazîndu-ne pe aria relativ largă, deja demonstrată, a filiațiunilor tematice analizate și de asemenea, pe argumentele că Simplicissimus Dac, Daniel Speer, trăind în Moldova o perioadă, a asimilat melodiile noastre, ceea ce l-a putut domina într-atît, încît să introducă în melodiile altor țări formule melodice proprii nouă. Nu e mai puțin plauzibilă și eventualitatea că la curtea moldoveană să se fi cîntat și executat dansuri de tipul acestora într-o manieră românizată.

Tertio, din configurația muzicii valahe acreditată de D. Speer, comparată cu alte piese autohtone de epocă, deducem o constatare foarte importantă. În

acele timpuri, muzica românească se remarcă prin melodicitate pregnantă, de un ambitus relativ restrîns, avînd structură modală diatonică. Nu se cunosc încă inflexiunile melismatice și nici intervalele de tip oriental ca secunda mărită. Teza se impune și prin analogia cu muzica bizantină în care pătrund destul de tîrziu modurile cromatice. Același fenomen se înregistrează și în stratul muzicii noastre populare. Explicația acestei situații se găsește în cel puțin două aserțiuni. Mai întîi, muzica românească nu cunoscuse încă curentul muzicii orientale într-așa măsură încît să fie supusă unui complex proces de interferență cum s-a întîmplat în secolul al XVIII-lea. Și, în al doilea rînd, trebuie să admitem că toate melodiile române din perioada medie le datorăm muzicienilor sau documentelor aparținînd curentului european. În acest caz, putem admite că cei care au transcris melodii românești aveau o formație teoretică occidentală ce se repercutează asupra notației. Astfel, dacă melodiile noastre prezentau unele intervale specifice, ornamente, melisme, metrică proprie, muzicienii, pentru a le face cît mai accesibile, le raportau la ceea ce cunoșteau, și ceea ce li se cerea de către public. În consecință, puteau simplifica desenul melodic în defavoarea autenticității lor dar în folosul obținerii unui brevet de circulație după uzanțele epocii. Oricum, datorăm enorm de mult acelor care, și cu deformări, au făcut posibilă perenitatea melodiilor orale, fie ele instrumentale. Și în această ordine de idei, Simplicissimus Dac — Daniel Speer ocupă un loc marcant.

Ne gîndim cu sfială la o posibilă descoperire senzațională a *jocurilor feerice*, care ne-ar furniza date de mare interes pentru istoriografia noastră. Mai aproape de adevăr și realizare, îmi închipui că nu e utopică prezentarea publică la noi și de ce nu și la festivalul de muzică veche de la Bidgoscz, în ediția următoare, a versiunii coregrafice a acelui joco seriorum : Musicalisch Turckischer Eulenspiegel. Ar fi un modest omagiu adus operei Simplicissimus-ului Dac.

Cine își rezervă inițiativa acestei premiere ?

ANCHETA NOASTRĂ

Valori interpretative contemporane

Continuînd suita de anchete prin care dorim să prilejuim unor remarcabile personalități artistice posibilitatea de a-și spune cuvîntul în paginile revistei noastre, ne-am adresat, de astă dată, unor distinși reprezentanți ai artei interpretative contemporane rugîndu-i să ne răspundă la următoarele 6 întrebări :

1. Ce noutăți pregătiți în prezent pentru repertoriul Dvs. ?

2. Care dintre formațiile și colaboratorii cu care ați concertat v-au lăsat impresiile cele mai durabile ?

3. Ce epoci, stiluri și compozitori sînt mai apropiați profilului Dvs. interpretativ ? Cum ne explicați aceste predilecții ?

4. În condițiile continuei concurențe a televiziunii, radioului, discului și cinematografului, ce credeți că pot face artiștii interpreți pentru a atrage publicul spre sălile de concert ?

5. Care este fenomenul muzical ce vi se pare definitoriu pentru creația artistică contemporană ?

6. Cunoașteți arta unora dintre interpreții români ? Care vă pare a fi locul școlii românești de interpretare muzicală ?

Publicăm de astă dată, răspunsurile primite din partea dirijorilor Ghenadi Rojdestvenski (Uniunea Sovietică), Kurt Wöss (Austria) și Eugene Ormandy (S U A).

Eugene Ormandy (Philadelphia)

1. Printre lucrările pe care le pregătesc pentru noua stagiune amintesc *„Utrenja"* de Kristoph Penderecki, *Simfonia a 14-a* de Dmitri Șostakovici, *Simfonia a-II-a* de Clifford Taylor (în prima audiție mondială), *Simfonia „janicului"* de Persichitti și alte piese contemporane.

2. Îmi este foarte greu să vă citez cîteva dintre formațiile și colaboratorii care mi-au lăsat impresiile cele mai durabile. De obicei, oricare dintre artiștii care colaborează cu Filarmonica din Philadelphia, sînt de mult cunoscuți în întreaga lume. Fără îndoială că dacă aș menționa numai pe cîțiva dintre ei, i-aș insulta pe alții.

3. Interpretez toate marile lucrări ale secolelor 17, 18, 19 și 20 în măsura în care ele au valori deosebite și merită a fi interpretate.

4. Vă pot spune că unica modalitate de a atrage publicul spre sălile de concert este de a-i oferi cele mai bune interpretări semnate de cei mai buni interpreți ai unei țări.

Radioul și Televiziunea ne sînt de un excepțional ajutor pentru că ele lărgesc aria de pătrundere a muzicii în public, dar aș vrea să subliniez faptul că *nimic* nu se poate compara cu valoarea unei interpretări pe viu.

5. Întrebarea Dvs. îmi amintește numele compozitorilor Penderecki, Stockhausen, Ligeti...

6. Singurul compozitor român pe care-l cunosc este George Enescu. El a fost un excelent muzician, un mare violonist, un dirijor deosebit, un excepțional compozitor. Enescu a fost, de altfel, pentru mine, un prieten personal la care am ținut foarte mult.

Kurt Wöss (Linz)

1. Pregătesc în special lucrările unor creatori austrieci (printre alții Marcel Rubin) și ale compozitorului australian Felix Werder.

2. Cele mai bune orchestre pe care le-am dirijat sînt Wiener Philarmoniker, Wiener Symphoniker și Berliner Philarmoniker.

3. Sînt cel mai adînc legat de creațiile compozitorilor romantici (Bruckner, Mahler, Richard Strauss) dar dirijez în aceiași măsură și pe creatorii clasici și moderni.

4. Fără îndoială, Radioul și Televiziunea reprezintă căi foarte bune pentru răspîndirea muzicii, dar cel mai bun mijloc spre atragerea publicului către sălile de concert sînt interpretările ireproșabile.

5. După părerea mea, cel mai frecvent fenomen în creația contemporană este ***speculația.*** Cei mai mulți creatori nu așternpe hîrtie ce găsesc în inima lor, ci doar rezultatele unor speculații mintale.

6. Am fost numai de două ori în România. Am fost foarte impresionat de hărnicia orchestrei din Brașov ; am găsit, de asemenea, că regia și cîntăreții Teatrului Muzical sînt cu toții excepționali.

M-a impresionat foarte mult concertul meu cu Filarmonica din București — orchestră pe care o stimez foarte mult.

Ghenadii Rodjdestvenschi-(Moscova)

1. Aș divide noile lucrări pe care le dirijez în două categorii : prima ar cuprinde cele mai noi lucrări ale creatorilor, iar a doua categorie, lucrările noi pentru mine, pentru repertoriul meu. Din prima categorie aș aminti lucrarea tînărului și talentatului compozitor sovietic Kikta inspirată de o serie de colinde și intitulată „Ucraínskie vesnianki", precum și *Simfonia III-a* de Karen Haciaturian. În cea de-a doua categorie aș aminti *Simfonia IV-a* de Jean Sibelius —, opus pe care-l socotesc printre cele mai reprezentative ale compozitorului finlandez și ale literaturii simfonice concepute în secolul XX. Voi dirija de asemenea, *Simfonia IV-a* de Bruckner, *Mesa în Do major* de Beethoven, poemul simfonic *„Peleas și Melissande"* de Schönberg, opera într-un act *„Cavalerul avar"* de Rahmaninov, Cantata *„Ioan Damaschinul"* de Taneev ș.a.

2. Dintre soliști aș aminti numele lui David Oistrach, Mstislav Rostropovici, Claudio Arrau, Boris Cristoff. Dintre colectivele străine aș aminti printre cele mai bune — orchestrele engleze.

3. Creațiile muzicale ale veacului 19 (și în mod special pe Ceaikovschi), apoi pe Prokofiev, Șostakovici, Strawinsky, Bartok, Sibelius. Nu l-aș uita pe Mussorgski. Mă veți întreba de ce i-am citat tocmai pe acești creatori ? E simplu să vă răspund. Pentru că sînt cei mai apropiați de sentimentele, de gîndurile mele.

4. După părerea mea, cu toată uriașa dezvoltare a mijloacelor de informare și de educație muzicală a maselor, nimic nu va putea înlocui frumusețea muzicii interpretate în sala de concert.

5. Cercetările acustice experimentale în noi domenii sonore, pierd poate mult din cauza încercărilor de a fi veșnic la modă, datorită străduinței de a nu fi în urma ultimului strigăt a ceea ce aduce mereu nou lexicul muzical.

6. Pot spune că cunosc îndeaproape muzica românească atît cea cultă cît și cea populară. Socot creația muzicală românească printre cele mai interesante și originale.

V-aș aminti din acest punct de vedere, cîteva fenomene care mi se par caracteristice. Aș începe cu George Enescu, ale cărui lucrări au figurat adesea în repertoriul meu (și, în mod special, m-aș referi la *Simfonia I-a* înregistrată de mine și pe disc). Enescu face parte din acei creatori care au avut un rol important în formarea gustului meu muzical. De neuitat pentru mine rămîne vizita lui Enescu la Moscova și, în special, modul în care a dirijat *Simfonia a-V-a* de Beethoven.

În mod deosebit m-au atras miniaturalele și atît de coloratele creații ale lui Th. Rogalski. Dintre creatorii români contemporani i-aș aminti pe Anatol Vieru (am dirijat multe dintre lucrările sale), Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Vasile Herman. Printre interpreții de muzică populară i-am îndrăgit în mod deosebit pe Maria Tănase, pe naistul Gh. Zamfir și pe mulți alții.

Școala dirijorală românească a dat lumii minunați maeștri, printre care ar trebui amintiți George Georgescu și Constantin Silvestri, șefi de orchestră pe care i-am cunoscut personal și de la care am învățat multe. Cu foarte multă plăcere am lucrat cu minunata orchestră a Filarmonicii bucureștene.

IOSIF SAVA

PROBLEME ALE ÎNVĂȚĂMÎNTULUI MUZICAL

Aspecte ale perfecționării învățămîntului în școlile și liceele de muzică

Viața contemporană este caracterizată prin dezvoltarea deosebit de impetuoasă a revoluției tehnico-științifice, factor care influențează asupra tuturor domeniilor activității sociale, inclusiv asupra învățămîntului de toate gradele.

Se vădește totodată o legătură dialectică între noile cuceriri ale științei și tehnicii în general și procesul de învățămînt. Mijloacele științifice și tehnice intervin direct în procesul de învățămînt și contribue la modernizarea acestuia în vederea creșterii capacității de înțelegere și asimilare a volumului tot mai bogat de cunoștințe necesare omului contemporan.

În cadrul acestui larg și complex proces dialectic se situează și învățămîntul muzical de specialitate din liceele noastre de muzică, ale cărui probleme actuale constituie obiectul acestor rînduri.

Școli cu o dublă activitate (cultură generală și specialitate), liceele de muzică prin excelență trebuie să-și adapteze astfel activitatea încît să asigure un echilibru armonic între cele două laturi ale învățămîntului, în concordanță atît cu cerințele crescînde, dar și cu potențialul de asimilare al elevilor și timpul

destinat instruirii, evitînd supraîncărcarea, cu toate consecinţele sale nefavorabile cunoscute.

Din acest punct de vedere, problema perfecţionării planului de învăţămînt, a programelor analitice şi a manualelor şcolare, la aceste licee, apare într-o lumină cu totul specială, cu atît mai mult cu cît aceste şcoli fiind relativ noi (apărute după reforma învăţămîntului din 1948), nu au la bază o tradiţie atît de bogată.

În legătură cu perspectivele manualelor şcolare este de arătat că acestea îşi vor păstra în continuare un rol de bază în procesul instructiv-educativ, chiar şi în condiţiile afirmării din ce în ce mai largi a mijloacelor moderne de predare la clasă. Singura problemă este însă aceea de a asigura perfecţionarea continuă a manualelor şi de a le actualiza în permanenţă cu noile cerinţe şi posibilităţi tehnice ale pedagogiei moderne.

Într-adevăr, prin cuprinderea succintă a cunoştinţelor care se cer a fi asimilate la fiecare disciplină şi expunerea acestora potrivit particularităţilor de vîrstă ale elevilor, manualul şcolar va constitui întotdeauna un preţios instrument de lucru pentru elevi şi totodată un auxiliar util pentru toţi profesorii (inclusiv pentru cei cu experienţă în predarea la clasă) ceea ce-l face şi în viitor indispensabil în procesul de instruire şi educare a tinerelor generaţii.

Examinînd situaţia actuală a programelor analitice şi a manualelor şcolare existente în liceele de muzică, se pot desprinde următoarele aspecte :

Însuşirea obiectelor de specialitate s-a făcut timp de peste 10 ani (între 1949—1961) fără a exista manuale adecvate acestor şcoli, disciplinele respective fiind predate pe baza programelor analitice şi a selecţionării exemplificărilor în mod diferit după unele materiale existente (Jules Arnoud, Choisnell — cursuri de solfegii din Franţa şi alte ilustraţii muzicale) la alegerea fiecărui profesor.

Iniţiativa tipăririi primelor manuale şcolare pentru aceste licee, aparţine Editurii muzicale a Uniunii Compozitorilor, care a publicat începînd cu anul 1961 manualele de muzică pentru cl. I—II—III şi VII precum şi o serie de solfegii progresive şi de grad superior pentru necesităţile practice ale acestui învăţămînt (Solfegii de V. Iusceanu vol. I şi II în 1965—1966, Solfegii de grad superior — I. Dumitrescu în 1965). De asemenea, au fost editate unele studii mai ample ca : Istoria muzicii universale de R. I. Gruber în 1961—1963 şi Tratatul de teoria muzicii de V. Giuleanu şi V. Iusceanu în 1962, care au constituit un ajutor şi îndrumar efectiv pentru profesorii de specialitate.

Între 1965—1968 Editura didactică şi pedagogică a editat în mod treptat, toate manualele de teorie solfegii de la cl. I—XII. Totodată, au fost editate şi o serie de solfegii necesare învăţămîntului muzical, precum şi o lucrare mai amplă de Istoria muzicii universale, orientativă pentru profesorii liceelor de muzică de Gh. Merişescu.

Editarea în întregime a manualelor de teorie şi solfegii, deşi destul de tardivă, a constituit un real sprijin în îmbunătăţirea predării la clasă a acestei discipline de bază pentru liceele de muzică.

Desigur că rezultatele ar fi fost şi mai bune dacă la editarea manualelor pentru clasele V—XII s-ar fi adoptat principiul redactării de către acelaşi colectiv de autori, pentru un ciclu complet de învăţămînt (V—VIII şi IX—XII). De asemenea, ar fi fost mai indicat ca autorii să fie recrutaţi în întregime din rîndul profesorilor de specialitate cu experienţă bogată în predarea la clasele respective, aşa cum s-a procedat la clasele II—IV.

Este de observat de asemenea, lipsa unei perfecte corelări între programele analitice şi manualele de teorie şi solfegii, manualele cuprinzînd adeseori capitole suplimentare, de altfel necesare, dar necuprinse în programe. Aşa de exemplu, în program analitică la clasa V nu este prevăzută studiere funcţiunilor treptelor în tonalitate, precizarea noţiunilor de gamă, tonalitate şi mod, dublele alteraţii cheia do, de alto şi tenor şi acordurile de trei sunete pe treptele principale în gamele majore şi minore.

În programa de cl. VI, nu sînt cuprinse intervalele compuse, iar modulaţia este prezentată incomplet lipsind procedeele de modulaţie la tonalităţile îndepărtate.

La cl. VII este omisă din programa actuală, studierea sistematică a intervalelor, foarte necesară în această etapă, iar în cl. VIII lipsesc temele de recapitulare care reprezintă consolidarea şi sistematizarea cunoştinţelor din ciclul V—VIII atît de importante pentru absolvirea acestui ciclu.

La cl. IX—X—XI sînt omise din programe modurile diatonice şi cromatice foarte necesare pentru aprofundarea muzicii româneşti.

În general este de observat că unele manuale de teorie şi solfegii cuprind un număr prea mare de exemplificări muzicale vocale sub formă de cîntec (proprii mai ales predării muzicii la liceele de cultură generală) şi prea puţine exemple instrumentale specifice liceelor de muzică unde se formează viitorii instrumentişti şi unde studiul instrumental cere o complexitate de cunoştinţe şi deprinderi mult mai mari, pentru a ajunge la simultaneitatea necesară unei bune execuţii.

Solfegiile şi exerciţiile ritmice cuprinse în manuale nu sînt întotdeauna suficient de bine sistematizate, cu o linie melodică, atractive, şi legate de noţiunile teoretice respective. Astfel la cl. X ar fi necesare mai multe solfegii pe mai multe voci pentru a dezvolta simţul armonic al elevilor, iar la cl. XI mai multe solfegii în chei necesare studiului individual al elevilor.

O particularitate a liceelor de muzică este faptul că la anumite instrumente (de suflat şi corzi groase) studiul de teorie şi solfegii începe deabia în cl. V o dată cu instrumentul respectiv, după o programă analitică specială, fără însă a exista manualul corespunzător recuperării materiei pe care o fac ceilalţi instrumentişti încă din cl. I. Menţionăm că planul de învăţămînt actual prevede numai pentru cl. V un număr de 3 ore săptămînal, ceea ce este insuficient pentru recuperarea celor patru ani de studiu realizaţi de elevii de la celelalte instrumente.

În ce priveşte manualele şcolare pentru celelalte discipline de specialitate (literatura muzicii pentru cl. VI—VII, istoria muzicii pentru cl. X—XII, armonie, contrapunct, forme muzicale pentru cl. X—XII) este de menţionat lipsa totală a acestora, predarea la clasă făcîndu-se exclusiv după programele analitice şi pe baza materialelor culese de fiecare profesor. Lipsa acestor manuale în liceele de muzică este resimţită în special de către elevii care nu au îndrumarul necesar studiului individual destinat completării cunoştinţelor obţinute la clasă şi consolidării acestora printr-o muncă independentă.

Se simte, de asemenea, necesitatea unei mai mari preocupări pentru specialiştii noştri în vederea elaborării unor metode proprii de învăţare şi predare a tuturor instrumentelor muzicale, ştiut fiind că în prezent există numai cîteva metode pentru începători la pian şi vioară, care corespund specificului şcolii muzicale româneşti.

Tot astfel se remarcă lipsa totală a metodicelor de predare la clasă a disciplinelor de specialitate în liceele de muzică.

★

Îmbunătăţirea în continuare a învăţămîntului muzical din ţara noastră — cerinţă absolut necesară în etapa actuală — presupune rezolvarea cît mai neîntîrziată a problemelor arătate mai sus.

Este vorba pe de o parte de perfecţionarea actualelor planuri de învăţămînt, programe analitice şi manualele existente şi pe de altă parte de editarea acelor manuale şi metode pentru studierea instrumentelor care lipsesc în prezent şi fără de care nu se pot concepe rezultate superioare în procesul de învăţare din aceste licee.

Această acţiune complexă, menită să creeze condiţiile cele mai potrivite pentru promovarea învăţămîntului nostru muzical de specialitate trebuie să aibă în vedere corelarea justă a tuturor factorilor obiectivi care contribuie la realizarea acestui ţel şi anume :

— planuri de învăţămînt judicios alcătuite la nivelul etapei actuale ;

— programe analitice complete ;

— manuale şcolare adecvate şi în strictă concordanţă cu programele analitice şi cu metodele moderne de predare la clasă ;

— metodici de predare pentru fiecare disciplină muzicală, mai ales pentru predarea instrumentelor.

Prezentăm unele sugestii şi propuneri în acest sens :

a) În legătură cu planurile de învăţămînt şi programele analitice problema esenţială pentru liceele de muzică o constituie dozarea armonioasă a orelor afectate obiectelor de cultură generală şi a celor de specialitate, astfel încît să fie evitată supraîncărcarea elevilor.

Cunoscînd că învăţarea obiectelor de specialitate şi studiul instrumental ocupă o parte importantă şi strict necesară din programul zilnic al elevilor din liceele de muzică, actuala situaţie cînd disciplinele de cultură generală se predau după acelaşi plan de învăţămînt ca şi la licee, duce implicit la o solicitare excesivă a elevilor acestor şcoli.

Din acest punct de vedere, considerăm potrivit ca planul de învăţămînt şi programele analitice la obiectele de cultură generală de la liceele de muzică, cu deosebire pentru clasele IX—XII, să fie revizuite şi adaptate specificului acestor şcoli care pregătesc viitorii instrumentişti şi muzicieni.

Nu este vorba aici de a renunţa la o bună pregătire de cultură generală, ci de a selecţiona materia predată astfel încît elevii să fie scutiţi de anumite amănunte şi de adîncirea nejustificată a unor cunoştinţe care nu sînt tangente cu viitoarea lor profesiune. Un plan de învăţămînt judicios alcătuit va pune de exemplu la obiectul fizică, un accent sporit pe capitolul acustică (apropiat viitoarei specialităţi) şi mai puţin sau chiar deloc pe alte capitole neesenţiale pentru viitoarea profesiune.

În ce priveşte disciplinele de specialitate, se remarcă faptul că — datorită amintitei lipse de adaptare la specificul acestor şcoli a planului de învăţămînt la obiectele de cultură generală — a fost necesară limitarea numărului de ore la majoritatea obiectelor de specialitate, în detrimentul pregătirii temeinice a viitorilor muzicieni.

Aşa de exemplu pentru obiectul teorie şi solfegii ar fi necesar să se introducă un an preinstrumental la începutul învăţării fiecărui instrument (cl. III pentru violoncel, cl. IV pentru instrumente de suflat, violă şi harpă, cl. VI pentru contrabas, cl. VII pentru tubă şi nai, cl. VIII pentru canto).

De asemenea, ar fi necesară introducerea a cîte 3 ore de teorie săptămînal la cl. V—VIII pentru instrumentiştii suflători şi corzi groase, în scopul recuperării decalajului determinat de începerea în mod obiectiv mai tîrziu a studierii la aceste instrumente.

La cl. IX—XII, secţia instrumentală, s-ar impune majorarea numărului de ore la teorie şi solfegii (cu încă o oră săptămînal) pentru a asigura consolidarea pe plan superior a cunoştinţelor cîştigate şi abordarea unor noi probleme legate de educarea auzului melodic, armonic şi polifonic.

Ar fi de asemenea necesară sporirea numărului de ore la literatura muzicii, prin studierea acestui obiect şi în cl. VIII în scopul de a face apoi joncţiunea cu istoria muzicii, care propunem să înceapă încă din cl. IX în cadrul noului plan de învăţămînt, asigurînd astfel o continuitate firească învăţării acestor discipline, strict necesare pregătirii temeinice, pentru admiterea în învăţămîntul superior.

Numărul de ore sporit la aceste două obiecte, ar permite audieri şi analize integrale ale anumitor piese muzicale şi prezentarea unui material didactic eficient.

b) Pe baza revizuirii planului de învăţămînt la liceele de muzică, aşa cum am propus mai sus, apare necesară adaptarea corespunzătoare a programelor analitice şi manualelor şcolare atît la obiectele de specialitate cît şi la cele de cultură generală.

Numai astfel va putea fi asigurată acea mult discutată armonizare a celor două laturi de învăţămînt la liceele de muzică, cu respectarea unei solicitări normale a efortului elevilor acestor şcoli şi evitarea actualei suprasolicitări.

Viitoarele programe analitice vor trebui să sistematizeze mai bine materia corespunzătoare nivelului elevilor pe clase de studii, să asigure o succesiune logică şi variată a temelor, să folosească o terminologie mai precisă. Temele vor fi prezentate mai detaliat, cu subpuncte şi cu succinte îndrumări metodice, date cu caracter de principiu, în notă explicativă, cu scopul de a orienta mai bine profesional în

expunerea lecțiilor. Repartizarea orelor pe teme și capitole, va fi făcută ținînd cont în mai mare măsură de amploarea subiectului și de timpul necesar pentru însușirea cunoștințelor și formarea deprinderilor.

Acțiunea de îmbunătățire a programelor analitice, se impune a fi coordonată cu elaborarea unor manuale de specialitate corespunzătoare, întocmite după criterii științifice, metodice și pedagogice, care să conțină de asemenea un material explicativ bogat, variat și axat în mai mare măsură pe specificul muzicii românești.

Din experiența de pînă acum în editarea manualelor de specialitate se desprinde necesitatea ca la elaborarea acestora să-și aducă contribuția în primul rînd profesorii cu experiență la clasă, constituindu-se colective din asemenea specialiști pe cicluri de învățămînt, care să asigure continuitatea și gradația firească a temelor de la o clasă la alta, ținînd cont și de cerințele actuale pentru admiterea în Conservator.

Sugerăm ca în colectivele pentru manualul de teorie și solfegii să fie cooptat și cîte un compozitor, care să contribuie la o ilustrare muzicală cît mai bogată și mai aproape de specificul muzicii românești, urmărind totodată ca aceste exemplificări să fie adaptate necesităților liceelor de muzică, respectiv să fie asigurată o proporție mai mare de piese instrumentale (fragmente) și solfegii melodice, armonice și polifonice accesibile și cît mai strîns legate de noțiunile teoretice predate la fiecare clasă. Exercițiile ritmice să fie bine alese, iar pentru transpoziție să fie prezentate cît mai multe solfegii în diferite chei.

Manualul de literatura muzicii și cel de istoria muzicii vor trebui să fie conc pute într-o formă atractivă, să respecte specificul fiecărui ciclu de învățămînt, cuprinzînd bogate il strații și exemple muzicale, potrivite fiecărei epoci trat te.

Printre manualele care se cer a i editate se numără și manualul de armonie-co trapunct pentru clasele X—XII ca și manualul de forme muzicale pentru clasele X—XII.

Tot astfel ar mai fi necesare culegeri de solfegii melodice, armonice și polifonice, pentru toate ciclurile de învățămînt, materiale auxiliare prețioase pentru studiul individual al elevilor.

Se impune de asemenea editarea unei culegeri de dictate muzicale melodice, armonice și polifonice, progresive, pe probleme, strict necesare procesului de învățămînt.

Succesul și eficiența viitoarelor manuale școlare, este strîns legat de corelarea judicioasă a conținutului acestora cu noile mijloace și metode de predare la clasă, astfel încît toate aceste elemente să poată forma un ansamblu coerent destinat modernizării învățămîntului nostru muzical.

La cele arătate trebuie adăugat aspectul grafic, stilistic și de prezentare al manualelor, asigurîndu-se, mai ales la clasele mici, o ilustrare clară și atrăgătoare, corespunzătoare vîrstei elevilor. Grafica și coloratura sînt chemate să susțină textul și nu numai să dea varietate paginilor manualului, așa cum se întîmplă adeseori în prezent.

Cele expuse mai sus nu epuizează soluțiile care se cer a fi adoptate în vederea rezolvării multiplelor probleme cu care sînt confruntați profesorii de specialitate și de cultură generală din liceele de muzică.

La rezolvarea cît mai satisfăcătoare a acestor probleme sînt chemați să-și aducă contribuția în primul rînd profesorii de specialitate care activează nemijlocit în liceele de muzică, dar și cadrele de specialiști din forurile de decizie, astfel încît printr-un efort colectiv să fie asigurată perfecționarea cît mai grabnică a învățămîntului muzical din țara noastră, în conformitate cu indicațiile superioare de partid cu privire la îmbunătățirea continuă a învățămîntului de toate gradele.

ELISABETA SUCIU

COMEMORĂRI

Clara Haskil

S-au împlinit zece ani de la stingerea din viață a marei pianiste de origine română Clara Haskil. La 7 decembrie 1960, unul din cele mai absurde accidente a întrerupt o carieră ce ajunsese la apogeu ; a căzut pe treptele gării Bruxelles, unde sosise să dea în aceeași seară un concert de sonate împreună cu violonistul Arthur Grumiaux, făcînd o comoție cerebrală. Toate festivalurile internaționale de muzică ar fi vrut să o aibă ca oaspete, toate centrele muzicale ale lumii o chemau să dea recitale sau să cînte cu orchestra, toți dirijorii de reputație mondială colaborau cu bucurie cu această neîntrecută pianistă, care punea muzica mai presus de arta pianistică, iar omenia mai presus de muzică. A fost un artist neasemuit, nu în sens apologetic, dar prin unicitatea profilului său, atît ca om cît și ca mare interpret.

S-a născut la București la 7 ianuarie 1895, într-o familie de melomani. Mama dădea lecții de pian iar unii membri ai familiei, cum era un frate al mamei ce locuia la Viena, medic, erau admirabili interpreți. De altfel, împrejurarea că amîndouă surorile Clarei fuseseră înzestrate muzical, îmbrățișînd cariera artelor, ne îndreptățește să credem că talentul era al unei întregi familii. Unchiul din Viena, și-a dat seama imediat că are de face cu un copil minune. Copilul fusese prezentat la București lui Gh. Ștephănescu, D. G. Kiriac și personalităților muzicale ale timpului și minuna prin auzul său absolut, printr-o îndemînare pianistică și fantezie improvizatorică înnăscute. Era greu să fie educat după regulile stabilite pentru începători, deoarece evoluția sa nu era din cele obișnuite.

Cînd unchiul a luat-o pe Clara cu el la Viena, fetița avea doar 7 ani. La clasa profesorului Richard

Nodert, care mai avusese ocazia să se ocupe și de alte elemente excepționale, se dezvoltă vertiginos. Progresele sînt de asemenea ordin, încît la vîrsta de 10 ani dă un concert la Viena, pe care presa îl comentează cu entuziasm. Prezenta *Concertul pentru pian și orchestră în La major* de Mozart și participa într-o formație de muzică de cameră, interpretînd *Trio în Do major* de Beethoven. Era un copil firav, de o extremă fragilitate, înzestrat cu o mare sensibilitate, dar anevoie sociabil. Urma regulat cursurile școlare dar cu colegii era foarte rezervată. Candoarea sa a rămas în afară de vîrstă în decursul întregii sale existențe, ca și tendința spre izolare. Sentimentul solitudinii — a mărturisit mai tîrziu — a fost dominant în întreaga sa viață.

Unchiul o duce la Paris, unde va continua să trăiască singură, pînă la absolvența conservatorului (clasa Cortot), la vîrsta de 15 ani, cînd i se decerne un *Premier Prix*. Comisia fusese formată de muzicieni de prestigiu : Fauré, Enescu, Moszkowski, Raoul Pugno. La Paris a continuat și studiul viorii, început încă la București. A mărturisit cîndva că îi fusese greu să aleagă între pian și vioară, iar faptul că era mai avansată la pian fusese singurul motiv care o determinase să se oprească la acest instrument.

Începe să concerteze, cu mare succes. O aude și Paderewski, pe atunci în culmea gloriei și îi prezice un viitor strălucit iar editorul Schirmer îi propune un turneu în Statele Unite și în principalele capitale europene. Regretul cel mai mare a fost refuzul pe care a trebuit să-l dea ispititoarei invitații a lui Ferucio Bussoni, care o auzise într-un recital la Basel și îi propuse să vină cu el, să studieze la Berlin. Busoni era pe atunci în culmea carierei sale de pianist și încerca să revoluționeze arta pianistică cu ideile sale noi. Clarei îi era greu să plece de la Paris, unde își făcuse un mic cerc de prieteni și începuse să fie cunoscută.

Revine mereu la București, ca să concerteze în fața unui public ce o iubea. Va reveni în decursul întregii sale tinereți și va cînta fie acompaniată de orchestra Ministerului Instrucțiunii, dirijată de D. Dinicu, fie, mai tîrziu, de Filarmonică, dirijată de George Georgescu. Ultimul concert datează din 1938.

Primul război mondial a fost întovărășit și de alte grele încercări. Suferind de scolioză, a fost internată la Berck, o stațiune la Marea Nordului. Doar o rezistență fără egal a sistemului nervos a putut înfrînge cei patru ani de imobilizare în ghips — acesta era tratamentul — după care, ca prin farmec, artista a putut reveni la realizări tot atît de valoroase ca înainte. Reîncepînd să concerteze din anul 1921, revine în 1922 la București, complet refăcută. Într-un recital programează și *Sonata op. 111* de Beethoven. *„Restabilită* — notează Clara — *am reluat cariera"*. Cariera, cuvîntul acesta nu înseamnă decît un geamantan îngreunat de partituri muzicale, gări, săli de concert, figuri... unele aparținînd unor celebrități care se numeau Ysaye, Enescu, Casals. *„Cu aceștia dădeam recitale de sonate". Dacă e adevărat că îmi apreciau jocul meu instrumental și-mi făceau complimente, mă căutau în zadar pe estrada de concert alături de ei, cînd sosea momentul să salutăm publicul... Aveam o adevărată groază să intru în scenă..."*

Pînă în anul 1940 o găsim la Paris. De aci, împreună cu cîțiva membri ai orchestrei a *RTV* franceze, fuge în Sudul Franței, refugiindu-se din fața invaziei naziștilor. De acolo, pleacă în Elveția, unde se va stabili pînă la sfîrșitul vieții, în orășelul Vevey pe lacul Leman, ales și de Chaplin ca refugiu. De aici pleacă în turnee ce brăzdează toată lumea, se

duce să facă înregistrări, foarte numeroase, perfecte din punct de vedere muzical și tehnic, ce au fost de trei ori încununate cu Marele premiu al discului. Guvernul francez o decorează cu Legiunea de onoare. La Vevey, leagă o trainică prietenie cu Chaplin, care o socotea una din cele mai mari artiste ale lumii.

Unul din cei mai apropiați prieteni și admiratori este Dinu Lipatti, care îi scria la un moment dat că dacă va începe studiul unui concert de Mozart „se va înscrie ca elev" al Clarei.

Colaborarea cu George Enescu a fost la fel de emoționantă. Criticile ce s-au păstrat de la recitalele de sonate evocă nu atît o perfectă unitate, dar un anumit „foc lăuntric", comun amîndurora, ca un izvor viu.

A cîntat sub bagheta celor mai mari dirijori, am putea spune chiar tuturor marilor șefi de orchestră, imprimînd cîteodată discuri în condiții de domeniul anecdoticului. Aflîndu-se la Vevey în localul teatrului, unde imprima împreună cu Igor Markevitch, locuitorii orașului, din proprie inițiativă, au oprit orice circulație, pentru ca imprimarea să nu fie stînjenită. „Ca pe vremea lui Goethe la Weimar", observă Markevitch, atît de mare era respectul pentru celebra artistă ce locuia la Vevey.

Maestrul Mihail Andricu, care a cunoscut-o îndeaproape în omagiul său post-mortem, arată : *„Tălmăcirile Clarei Haskil purtau într-adevăr pecetea concepțiilor definitive. Ascultînd-o, aveai impresia contactului direct cu marii clasici. Mesajul lor ne provenea în toată autenticitatea... Cu dispariția ei, am pierdut una din cele mai vrednice reprezentante ale artei muzicale. Pianistă de renume universal, Clara Haskil ocupa un loc de frunte printre marii interpreți ai zilelor noastre"*. Se cantonase mai ales la clasici și la o muzică oarecum obiectivă, cum ar fi Ravel. Exista un fel de pudicitate în jocul său instrumental, care îi conferă un profil unic. Chiar dacă farmecul prezenței pe podium ne lipsește, azi ne este posibil să-l reconstituim din înregistrările ce au rămas și care vor transmite generațiilor viitoare profilul unei artiste ce ne face cinste.

TEODOR BĂLAN

VIAȚA MUZICALĂ

PRIME AUDIȚII

„Unisonos" de Ștefan Niculescu

În recentele referiri la concertele Filarmonicii „George Enescu", susținute după întoarcerea orchestrei din lungul turneu european, cronicari și critici muzicali s-au coalizat parcă pentru a întîmpina „acasă", cu un duș rece, pe cei prea entuziasmați de laudele străine. Și, nu atît calitatea în sine a interpretărilor a suscitat reținerea presei de la noi, cît programele, repertoriul, lipsa „evenimentelor" de prestigiu pe care actuala stagiune le manifestă. Se cere, cred, cu atît mai mult, pentru un spirit de echitate, ca atunci cînd totuși „evenimente" există, ele să fie consemnate.

Concertul din 18, 19 decembrie 1970 se detașează, în primul rînd, prin lucrarea lui Ștefan Niculescu, „Unisonos".

Deși contextul în care „Unisonos" este prezentat, eminamente romantic — Concertul nr. 2 pentru pian de Liszt, Simfonia I-a de Schubert și Cavalcada Walkyriilor de Wagner — ținuta artistică a interpretărilor date de solistul Alexandru Demetriad, de dirijorul Mircea Basarab și de ansamblul orchestral, nu puteau decît să servească ambianței elevate în care recenta lucrare ne-a fost înfățișată.

Compus în 1970, „Unisonos" a fost interpretat în primă audiție după cîteva luni în Republica Federală a Germaniei, la Mainz, fiind comandat pentru concertul dirijat de Wessel Thernhorn cu ocazia jubileului de 200 ani a Editurii „Schott".

Succesul primei audiții mondiale, confirmă tot atît de evident ca cel al audiției românești — chiar dacă publicul filarmonicii este încă puțin receptiv — calitățile deosebite ale lucrării. Ștefan Niculescu ajunge la stadiul de creație al deplinei maturități, al unei măestrii convingătoare. Acel lirism suav, o meticulozitate inventivă a detaliului, o insistență spre sugerare, nedefinit, vag, insinuant, erau meandrele, captivante prin rafinament, ale lui Ștefan Niculescu. Acestea își găsesc acum o corelare majoră sub impulsul unei forțe centripete, unei idei unice de coordonare, unui program arhitectonic simplu, evident, dur.

Întocmai ca în „Eteromorfie" a aceluiași compozitor, și aici găsim un proces de diversificare a țesăturii sonore, nu printr-o acumulare de voci, de planuri independente, ci printr-o sugerare a lor în cadrul unui complex de linii adiacente, a căror convergență rezultă din sensul unic pe care-l urmează fiecare structură muzicală. Această înmănunchiere heterofonică se produce la stadii diferite de contopire, în focare a căror concentrare cunoaște nenumărate grade. Pulsația unifică sau dispersează, pulverizează mulțimea sunetelor, imprimînd desfășurării o mișcare oscilatorie. Iau naștere ample bolte, divers concepute coloristic, ca linie, densitate și reîntîlniri pe unison.

O interpretare convingătoare a acestei lucrări nu poate evidenția claritatea arhitectonicii decît prin raporturile bine dozate în intensități și amestecuri timbrale, între momentele de flux și reflux sonor ale piesei. O familiarizare mai mare a instrumeniștilor cu lucrări contemporane ar fi adăugat interpretării la care ne referim, acea suplețe și dezinvoltură magistrală spre care au tins, cu multă dăruire, Orchestra Filarmonicii și dirijorul Mircea Basarab.

LIVIU GLODEANU

„Remember" de W. M. Klepper

Ultimul concert al anului, prezentat de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii aducea un program cu un interes repertorial relativ scăzut. Alături de *Concertul pentru vioară* de Wieniawski (de altfel excelent cîntat de Claire Bernard), ni se propunea reascultarea cîtorva fragmente din suita *Patria mea* de Smetana, lucrare de mult intrată în programe mai puțin pretențioase decît cele ale stagiunii Radioteleviziunii. Totuși, orchestra dirijată de Liviu Ionescu a ales și o partitură inedită, prin care se recomandă publicului ca un ansamblu înscris în acțiunea de difuzare a creației originale. Încadrată de Wieniawski și Smetana, Cantata *Remember* a lui W. M. Klepper se relevă ca un punct de maxim interes, pentru care merita audiat acest concert. După cum mărturisește compozitorul, ideea acestei cantate i-a fost sugerată de sugestiile cîtorva poeme ale unui tînăr talent al poeziei românești — Ana Blandiana. Universul poemelor alese, cu interferențe poetice și filozofice, ne apare ca o „ipostază" a sensibilității contemporane, sub imperiul marilor întrebări asupra condiției umane. Căutînd reflexul sonor al versurilor, compozitorul optează principial pentru o libertate a interpretării care să nu-și propună explicarea, suprapunerea, ci coexistența muzicii cu poezia. Laconismul momentelor orchestrale, discreția participării instrumentale, la discursul muzicalizat al sopranei soliste scot în evidență această atitudine, care departe de a fi comodă, cere compozitorului o sobrietate a mijloacelor extrem de pretențioasă. Permanenței simbolice a ideii filosofice, dincolo de imagini, Klepper îi opune o tematică unitară, rezultat al unei subtile varieri a materialului modal. Din formule în care, dincolo de aspectul exterior, discernem o sursă comună intonațională, el construiește o depănare sonoră cu gradări treptate, spre un unic punct culminant, necesar tripticului arhitectonic. Expresia, tensiunea interioară a traducerii poemelor, se suprapune, coincide cu intenția lirică a versului, într-o sinteză convingătoare prin simplitate. O temerară simplitate, pe care compozitorul o reușește deplin, evitînd efectul spectaculos, în favoarea sincerității. Alături de Liviu Ionescu, soprana Virginia Manu a intuit esența materialului creiat de compozitor, aducînd în acest concert care se anunța modest atmosfera intimă a meditației.

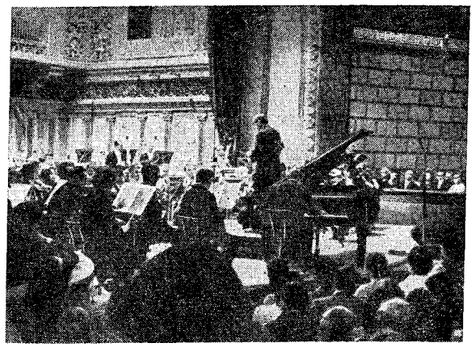
GR. C.

Beethoven în viziunea lui Valentin Gheorghiu

La 9 martie 1886 se cînta pentru prima dată la București concertul pentru pian și orchestră nr. 5, în mi bemol major, de Beethoven. Solistă a concertului pianista A.E. Bibescu ; dirijor, Wachmann. La 11 și 12 decembrie 1970, Valentin Gheorghiu cîntă pentru întîia oară concertul imperial, sub bagheta dirijorului Emanoil Elenescu. După cum 9 martie 1886 rămîne în istoria interpretării acestui concert o *dată*, tot astfel apariția pe podiumul Ateneului a solistului de mare prestigiu artistic care este Valentin Gheorghiu, în același concert, reprezintă un *eveniment*, punctînd evoluția artei interpretative a școlii noastre pianistice. Căci, nu trebuie să uităm că Valentin Gheorghiu este un produs exclusiv al acestei școli, încă la începuturile ei. Formația sa o datorăm regretatei maestre Constanța Erbiceanu, care a știut să imprime acestui mare talent o traiectorie spectaculoasă. George Enescu intuise calitățile excepționale ale lui Valentin, afirmînd într-o scrisoare din 1937 că „este un talent rar", adăogînd că „trebuie supraveghiat îndeaproape", supraveghere ce și-a asumat-o cu bucurie maestra Constanța Erbiceanu, de la cea mai fragedă vîrstă a acestui copil-minune.

De la profesoară a moștenit sentimentul respectului ce trebuie păstrat publicului. Să nu te prezinți niciodată decît cu lucrări aduse la un stadiu de perfecțiune, în măsura în care mijloacele interpretative îți îngăduie. Surpriza pe care a produs-o interpretarea concertului nr. 5 de Beethoven a fost mai cu seamă în raport cu acele mijloace „beethoveniene", ce nu le bănuiam că pot exista în resursele admirabilului nostru pianist. Literatura pianului abordată pînă în prezent inclusese unele sonate de Beethoven și concertul nr. 1, dar ponderea repertoriului nu era constituită de lucrările titanului. (Ne referim doar la lucrările pentru pian solo, deoarece ca un omagiu adus lui Beethoven, a prezentat atît audiția integrală a triourilor cît și a sonatelor pentru pian și vioară, ceea ce constituie de asemenea un eveniment în viața noastră muzicală).

Deși concepția de „preferințe" interpretative se afirmă că ar fi depășită, pianistul de tip contemporan, ideal spre care tind toate școlile din zilele noastre, fiind structurat în așa fel încît să poată interpreta *orice* compozitor și orice stil, nu oricine cîntă Beethoven la fel de bine. Dacă pînă la începutul veacului nostru unii interpreți erau *specializați* în Liszt (Busoni), alții în Chopin și Schumann (Paderewsky), sau în Beethoven (Anton Rubinstein, Eugen d'Albert, Conrad Ansorge), o asemenea compartimentare nu o mai admitem astăzi. Și totuși, nu oricine se poate ridica la aceeași înălțime în anumite lucrări ale titanului, între care și concertul în mi bemol. De ce ? Mai întîi sonoritatea. Lucru curios, sonoritatea beethoveniană este pe de o parte, un dat, o calitate ce cu greu se poate învăța în școală ; pe de altă parte, această sonoritate, este acea *dorită* de Beethoven, care nici nu o putea auzi și nici măcar realiza în tinerețea sa, cînd încă nu-și pierduse auzul, pe instrumentele mai puțin sonore ale vremii sale. Poate că tocmai din cauza acestei carențe a reali-



zărilor de sonoritate amplă, fără stridențe, Cortot nu s-a apropiat decît în anii tîrzii de concertul nr. 1 de Beethoven, iar Lipatti care în anul 1940 a cîntat la București, cu Filarmonica concertul nr. 5, nu l-a mai reluat în public, deși mîngîia visul ca în anii maturi să dea audiția integrală a concertelor de Beethoven. Din același motiv, Valentin Gheorghiu a întîrziat cu prezentarea acestui concert, în care materialul sonor, care conferă capodoperei beethoveniene un anumit sens expresiv, o monumentalitate specifică, pînă cînd a putut constata că sunetul său „s-a copt" pentru o asemenea realizare.

„Virtuozitatea — spune Hegel — cînd a atins acest grad, demonstrează nu numai stăpînirea surprinzătoare asupra exteriorului, dar și deplina libertate interioară a artistului, din moment ce totul îi este la îndemînă, ca și cînd s-ar juca în mijlocul dificultăților în aparență de neînvins". Dificultățile de ordin tehnic, instrumental, așa cum le-a conceput Beethoven în concertul în mi bemol, sînt enorme. Dacă orice pianist poate parcurge, spre pildă, de la *prima vista* cadența introductivă, greutatea acestor pagini rezidă în interpretare și e cunoscută de toți pianiștii : atacul în *fortissimo* cu cîte un singur deget a unei succesiuni de sunete pe treptele arpegiului, cărora e neapărat necesar să li se confere un caracter eroic expresiv, într-un stil improvizatoric. Nu am auzit pînă acum pe nici un mare interpret realizînd această pagină de virtuozitate transcendentală cu atîta măreție și siguranță ! Dar alte „încercări" la fel de periculoase : succedările de intensități contrastante pe treptele gamei, dezvoltările motivului principal al temei cu cascadele de staccato de la mîna stîngă, sau trilurile *cîntate* din adagio, dau infernala greutate a temei rondoului, realizat cu dezinvoltură, de parcă nu ar fi ascuns nici o problemă de ordin instrumental... Iată de ce am citat pe Hegel.

Operele beethoveniene ascund o forță lăuntrică, o violență strunită, o putere titanică ce clocotește dar se lasă stăpînită de o anumită logică ce îi conferă un profil unic. Interpretul concertului nr. 5 nu va fi niciodată un artist ce îi redă gîndirea lăuntrică dacă se va lăsa furat de impulsuri temperamentale. Concertul acesta este o operă rece, olimpiană. Marele merit al interpretului nostru este de a fi intuit concepția globală a operei, ceea ce reprezintă în același timp un *stadiu* al concepției sale interpretative, cel mai actual punct de vedere al interpretărilor contemporane.

Este curios cum chiar acei ce cunosc foarte bine concertul, au putut fi de acord cu agogica interpretării, pînă la cele mai mici amănunte. Explicația nu poate fi găsită decît în rafinamentul economiei de mijloace expresive, la care nu ajung decît marii artiști.

Am spus la începutul acestor rînduri că prezentarea de către Valentin Gheorghiu a concertului nr. 5 de Beethoven constituie un eveniment artistic, o *dată* în evoluția școalei noastre pianistice. Ridicînd nivelul interpretării sale la culmea pe care au atins-o marii interpreți mondiali ai concertelor titanului, nu trebuie să pierdem din vedere că această realizare aparține unui artist format la școala românească, un artist ce înțelege sensurile emoționale din capodopera lui Beethoven.

Rafael a spus cîndva : „A înțelege înseamnă a egala".

TH. B.

Emil Ghilels

Joi 17 decembrie Studioul de concerte al Radioteleviziunii devenise neîncăpător pentru extrem de numerosul public adunat spre a depune, parcă, mărturie despre tinerețea fără bătrînețe a unei muzici ce se confundă cu intima tectonică a gîndurilor noastre, ale tuturor — și din toate timpurile.

Evenimentul principal, nu numai al concertului — ci poate al tuturor manifestărilor prilejuite de Bicentenar, l-a constituit prezența pianistului Emil Ghilels interpretînd Concertul nr. 3 în do minor.

Vorbind despre Emil Ghilels, sînt tentat să intitulez comentariul „în loc de cronică muzicală".

Mi se pare nepotrivit ca în limitele a numai cîteva rînduri să evoc perfecțiunea tehnică a pianistului, desăvîrșita sa muzicalitate, impecabila frazare, tușeul ireproșabil — și cîte încă alte asemenea observații de cronicar posibile și obligatorii de făcut dacă aș analiza interpretarea oferită. Mi se pare nepotrivit pentru că nu am asistat la o interpretare — fie ea chiar excepțională, ieșită din comun, etc., etc. A fost o întîlnire cu MUZICA. Nemijlocită, pentru că Ghilels oficiind, era de fapt el însuși MUZICA. Mi se pare nepotrivit să fac o cronică pe marginea interpretării pentru că pianistica solistului este atît de total și complex perfectă (nu pot evita pleonasmele) încît ea devine, paradoxal, subsidiară gîndirii. La Ghilels nu mai poți vorbi decît despre gîndire artistică. Muzica în esențele ei tari a pătruns, nealterată de materialitatea exprimării, în inima tuturor celor care l-au ascultat.

Mi se pare nepotrivit să fac aprecieri de cronicar pe marginea interpretării lui Ghilels și pentru că am înțeles datorită pianistului oaspete că Beethoven a fost cu mult mai aproape de Bach, de înțelepciunea acestuia, decît credeam — și cu mult mai departe de acea plămadă romantică din care ne imaginăm că i-a fost alcătuit sufletul.

Beethoven în interpretarea lui Ghilels înseamnă un moment de înaltă filozofie.

I-am fost recunoscători lui Ghilels că a restituit monumentalei figuri a Titanului o anumită liniște, că tumultoasei clocotiri beethoveniene i-a precizat — pentru mine cel puțin — esența : echilibrul.

În ziua cînd Beethoven trecea în drumul său spre nemurire pragul celui de-al treilea secol, un mare pianist ne-a spus :

„Un anarhic, un răzvrătit de dragul răzvrătirii ? ! Nu este prea multă literatură în acest portret ?

Invitația ne-a adresat-o Emil Ghilels.

TH. DRAGULESCU

Ciclul integral al Sonatelor pentru vioară și pian de Beethoven

În contextul marilor manifestări muzicale dedicate. — în decursul a trei concerte susținute în luna decembrie la Ateneul Român — a ciclului complet al sonatelor pentru pian și vioară, se înscrie ca un eveniment de primă importanță artistică prin contribuția valoroasă a celor patru interpreți, pianistul Valentin Gheorghiu, violoniștii Ștefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu și Varujan Cozighian. Grație semnificației sale — se poate aprecia — evenimentul echivalează cu un impresionant act de cultură, care, în ansamblul vieții artistice românești, evocă și astăzi. pilduitor, efortul interpretativ creator al marelui Enescu — primul care a realizat la noi cicluri integrale din literatura viorii.

Este cazul să amintim, de asemenea, faptul că în evoluția genului sonatei pentru vioară și pian, lucrările de acest fel ale lui Beethoven aduc o firească și deplină încununare a muncii migăloase de șlefuire a formei, de rafinare a expresiei, muncă de trudnică acumulare — presărată ici și colo de revelația ajungerilor — datorită lui Haydn și Mozart. Este drept, rareori recunoaștem în aceste pagini ecoul marilor confruntări dramatice din muzica sonatelor pentru pian, a ultimelor cvartete, a simfoniilor. Beethoven reunește aici în chip fericit, robustețea specific haydniană a rostirii muzicale, cu grația și luminozitatea spiritului mozartian. Curgerea egal măsurată a timpului (temele cu variații) vizează astfel direct limitele extazului, în Andantele *Sonatei op. 47 în La major, Kreutzer,* de exemplu ; dar, pe de altă parte, energia stenică contaminantă tipic beethoveniană, se impune în paginile scherzo-urilor, conferind chiar o nebănuită vigoare expresiei (partea a III-a a ultimei *Sonate în Sol major*)..

De altfel, cei patru interpreți ne-au apărut ca fiind pe deplin conștienți de importanța covîrșitoare a răspunderii artistice pe care și-au asumat-o. Muzicieni concertiști de remarcabilă autoritate, Valentin și Ștefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu și Varujan Cozighian, au știut să contureze în primul rînd un elevat climat cameral, o apropiere firească, interiorizată, dar în același timp sigură, față de textul muzical. Valentin Gheorghiu rămîne și de această dată muzicianul complet, pentru care diferitele genuri ale artei sale, reprezintă tot atîtea ipostaze — la fel de importante — ale muzicii însăși, slujită cu aleasă devoțiune și înaltă conștiință profesională. Solist concertist sau colaborator în ansamblurile camerale (vom aminti că numai în cadrul Anului jubiliar „Beethoven", a interpretat sau colaborat la realizarea a peste 20 de lucrări ale maestrului), artistul impresionează prin tactul deosebit, manifestat în realizarea contactului cu substanța muzicală a textului interpretat. Tușeul, de o frumoasă consistență și omogenitate în mai toate nuanțele dinamice, rămîne însă mereu transparent, slujind în mod direct la arcuirea deloc ostentativă, foarte firească frazelor. Dar, poate mai presus de acestea, va trebui să apreciem faptul că — în toate cele trei concerte — inițiativa sa artistică mereu prezentă a răspuns cu promptitudine solicitărilor partenerilor săi.

Violonistul Ștefan Gheorghiu — într-o excelentă formă interpretativă — a creat celebra *Sonată „Kreutzer", a IX-a în La* major, în spiritul intim al unui poem liric de proporții camerale. Tonul său, de loc amplu, a apărut de această dată ca fiind deosebit de maleabil, înnobilat de o autentică și permanentă vibrație interioară, iar meticulozitatea și grija cu care interpretul se apleacă asupra fiecărui detaliu, asupra fiecărei articulații a frazei, conferă realizărilor sale deosebita claritate și stabilitate a construcțiilor bine cumpănite.

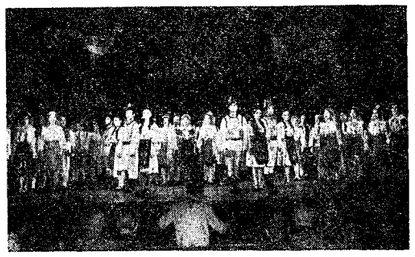
Am apreciat de asemenea în Mihai Constantinescu pe muzicianul temeinic cunoscător al stilurilor muzicale, pe artistul beneficiind de disponibilități interioare ce-i permit susținerea firească a lirismului însorit, generos, al *Sonatei a V-a, în Fa major, „a primăverii"*, sau conturarea discretă a atmosferei de grație și poezie a Menueto-ului *Sonatei a VIII-a în Sol major*. Dar interpretul dispune în egală măsură de un acut simț al proporțiilor, de sentimentul întotdeauna prezent al formei ansamblului. Ultima *Sonată, a X-a în Sol major* — una dintre cele mai interesante lucrări aparținînd celei de a doua perioade de creație a lui Beethoven — ne-a apărut elocventă în acest sens pentru calitatea gîndirii și a trăirii muzicale, eficient conduse.

În ultima seară a ciclului, violonistul Varujan Cozighian a etalat poate una dintre cele mai remarcabile apariții ale sale în concertele de muzică de cameră. Programul amplu — incluzînd patru sonate ce solicită o mare diversitate a atitudinilor interpretative, un tact aparte al diferențierilor stilistice a impus de această dată pe artistul înzestrat cu o remarcabilă prestanță și energie interioară a expunerii. Tonul său, luminos și strălucitor în Rondo-ul primei sonate, cunoaște accente de o mximă elocvență. pusă atent și sigur în slujba cizelării amănuntului semnificativ (*Sonata a VII-a în do minor,* cea mai impresionantă realizare a acestei seri de muzică).

Și nu putem încheia aceste rînduri fără a aprecia încă o dată ca fiind exemplară și într-adevăr emoționantă această rodnică colaborare a celor patru muzicieni-interpreți care au știut să dăruiască publicului prețioase revelații ale unor pagini beethoveniene din păcate mai puțin frecventate.

DUMITRU AVAKIAN

Pe aripile Rapsodiei



Inaugurînd stagiunea, sub denumirea de „Rapsodia Română", noul ansamblu artistic bucureștean (a cărui activitate se va desfășura în continuare la vechiul sediu din Lipscani) reunește, într-un spectacol de cîntece și dansuri românești, intitulat sugestiv „Pe aripile Rapsodiei", membri ai fostelor formații folclorice U.G.S.R., „Perinița", „Ciocîrlia" și „Barbu Lăutaru".

Întregul spectacol e conceput simplu, direct, migălos finisat. Aprecieri se cuvin deopotrivă regiei — N. Frunzetti, scenografiei — I. Clapan și pictorului de costume I. David. Ni se înfățișează panoramic, ca o succesiune de imagini filmate, reprezentînd frumusețile naturale ale României, armonios îmbinate cu numeroasele edificii apărute pe noua hartă economică a țării noastre, asemenea unui fundal multicolor pe care se profilează imaginea deosebit de dinamică a spectacolului viu, într-un irezistibil iureș al dansului, portului și cîntecului popular românesc. Totul defilează feeric, se condensează, capătă contururi semnificative în mintea spectatorilor ce aplaudă entuziast.

Pe scenă evoluează numeroși interpreți ai genului : talentații cîntăreți Angela Moldovan, Emil Gavriș, Irina Loghin, Ștefan Lăzărescu, Aurel Ioniță, Elisabeta Ticuță ș.a. alături de virtuozii instrumentiști Damian Luca (nai), Remus Bistrița (taragot), Marin Chisăr (caval și fluer), Bob Stănescu și Petre Marinescu (țambal), Nicolae Florian (acordeon) etc.

În economia generală a spectacolului am admirat o adevărată „salbă" de suite muzical-coregrafice *(Rapsodia oltenească, Idilă Maramureșeană, Liliacul,* dans de fete din Banat, *Călușarii, Suită de jocuri moldovenești, Dans de fete din Dobrogea, Dans din Făgăraș),* ale căror izbutite prelucrări orchestrale aparțin compozitorilor Constantin Arvinte, Florin Comișel, aranjorilor Nicolae Patrichi și Ștefan Ciutac, într-o montare coregrafică concepută adecvat de Petre Bodeuț, Ștefan Gheorghe, Nichita Pop și Ion Macrea. De asemenea, un aport substanțial au adus orchestra condusă cu multă vervă de Ionel Budișteanu și Victor Popescu, corul pregătit cu pricepere de Anatol Goreaev-Soroceanu, ca și dansatorii soliști și întreg corpul de balet, beneficiind de instrucția competentă a coregrafului Petre Bodeuț.

Premiera „Pe aripile Rapsodiei" — ne-a declarat compozitorul Constantin Arvinte, actualul director artistic al Ansamblului — se integrează în cadrul unui ciclu de spectacole adresate unui public larg, tineretului, pentru a sădi dragoste și respect în rîndul acestora față de minunatele comori ale artei noastre populare milenare. În cadrul aceluiași ciclu se va înscrie și viitoarea premieră a Ansamblului „Rapsodia Română", spectacol dedicat apropiatei aniversări a semicentenarului Partidului.

CONSTANTIN RĂSVAN

Concertul profesorilor de muzică

„Nu am văzut niciodată un artist care să fie mai concentrat, mai energic și mai plin de ardoare. Îmi dau prea bine seama cît de stranie trebuie să i se pară omenirea".

Acestea sînt, rezumate, cuvintele lui Goethe, în urma întîlnirii cu Beethoven. La aceasta Edwin Fischer adaugă : „...Cu toate acestea, omenirea va înțelege foarte greu cît îi datorează lui Ludwig van Beethoven."

Printre manifestările prilejuite de bicentenarul nașterii titanului de la Bonn semnalăm, în peisajul concertistic al capitalei, concertul dat de profesori ai Liceului de muzică nr. 1, marți 15 decembrie la Sala mică a Palatului. De la început aș vrea să subliniez infima publicitate care s-a făcut acestei manifestări, rezultatul imediat fiind un public ce acoperea cam o treime din capacitatea sălii, alcătuit, în majoritate, din elevi cu părinții lor. Și totuși n-a fost o audiție obișnuită...

Programul a cuprins mai mult sonate pentru două instrumente, o sonată de pian și un trio.

Trio op. 1 nr. 3 în do a fost realizat de trio-ul compus din Radu Iancovici — vioară, Mariana Kauntz — violoncel și Eduard Ricci — pian. Spiritul mozartian al părții întîia, contrastele dinamice și factura simfonică de expresie populară din Andante, cinetismul finalului au fost redate la un înalt nivel artistic. Beneficiind de colaborarea excelentului muzician Eduardo Ricci, formația a controlat în fiecare moment parametrii celui mai bun gust, în spiritul cameral autentic, pentru cunoscutul trio, cu atît mai dificil de reeditat.

Vorbind de ***Sonata op. 53, Waldstein,*** Edwin Fischer arată că : „această sonată are, poate, caracterul cel mai pur pianistic din toată opera beethoveniană. Conținut, formă, prezentare, proporțiile fiecărei părți și interrelațiile dintre ele se împreună aici pentru a alcătui un întreg de o armonie desăvîrșită". Abordată de Paul Surdulescu într-un spirit romantic apolinic, versiunea prezentată ni s-a părut închegată, organică, funcțional beethoveniană. Optica etalată valențează concertistic, extrem de eficient, această tipică dramaturgie beethoveniană de mijloc.

„Așa cum pasărea se ridică tot mai sus pentru a scruta zarea, vioara cucerește registrul înalt și poartă de la această înălțime dialogul cu pianul „terestru". Imaginea de mai sus este sugerată de ***Sonata „Primăverii"***, op. 24 nr. 5 pentru vioară și pian, a compozitorului Wilhelm Berger, sonată în care am găsit ca interpreți pe Vladimir Hîrsu — vioară, și Viorica Marinescu — pian. Siguranța tehnică, tonul îngrijit, exuberanța rece a violonistului au găsit drept complement „terestru" căldura armonică, elasticitatea de frazare și „reținerea" aproape dionisiacă a pianistei.

O bună impresie au lăsat și celelalte două formații, flautistul Virgil Frîncu și pianista Maria Bell în Sonata în Si bemol (primă audiție) precum și Mariana Kauntz — violoncel împreună cu Alice Papazian — pian în Sonata op. 69 în La. Potențialul solistic al lui Virgil Frîncu, controlat în deaproape de maleabilitatea Mariei Bell, frăgezimea tonului la Mariana Kauntz oficializată extrem de apt de ireproșabila pianistică a colaboratoarei Alice Papazian au completat tabloul acestei reușite manifestări.

În încheiere două sugestii, una pentru interpreți, una pentru organizatori. Pentru primii sfatul călduros de abordare în viitoarele concerte, de dorit cît mai numeroase, fiind extrem de utile, a unui ambitus de repertoriu cît mai vast de la Couperin la Stockhausen iar pentru organizatori grija, la viitoarele manifestări similare, pentru existența unui program de sală, un alfabet peste care nu se poate trece, posibil de realizat cu forțele muzicologice existente în Liceul de muzică precum și excesiva grijă pentru publicitate, unul din factorii primordiali pentru realizarea deplină.

ANTON DOGARU

Concertul festiv al fanfarelor militare

Sfîrșitul anului muzical 1970 a fost marcat de o originală și izbutită manifestare — concertul festiv, susținut în Sala Palatului de fanfara reprezentativă a Armatei, corul Ansamblului artistic „Doina" al armatei, elevii Școlii militare de muzică, ofițeri și subofițeri din fanfarele militare, cu concursul unor soliști de la Opera Română. Prezentat într-un cadru jubiliar, cu prilejul împlinirii a 140 de ani de la înființarea primelor fanfare militare românești, precum și cu ocazia sărbătoririi Republicii, concertul a fost onorat de prezența Tov. Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., și a altor conducători de partid și de stat, prin conținutul și ținuta sa artistică suscitînd interesul unui numeros public.

Înainte de a ne referi la concert ne vom permite să punctăm în cîteva cuvinte drumul de 14 decenii al fanfarelor militare.

Prima fanfară militară românească, „Muzica stabului oștirii", înzestrată, după modelul apusean, cu instrumente moderne de alamă — marcînd sfîrșitul meterhanelelor de tip oriental — a apărut la Iași în toamna anului 1830, o dată cu înființarea primului corp de miliție pămîntească. Faptul a fost consemnat de pana înflăcăratului Asachi în „Albina românească" ca un act de înalt patriotism și deosebită necesitate „...spre fericirea, luminarea, cultivarea și evghenirea nației moldo-române...". După modelul acestei formații, în scurtă vreme, au luat ființă „bande militare" într-o serie de alte orașe ale țării (Craiova, București, Piatra Neamț, Roman, Galați etc.), ajungîndu-se ca în ultimele decenii ale veacului trecut acestea să-și facă simțită prezența în toate garnizoanele militare.

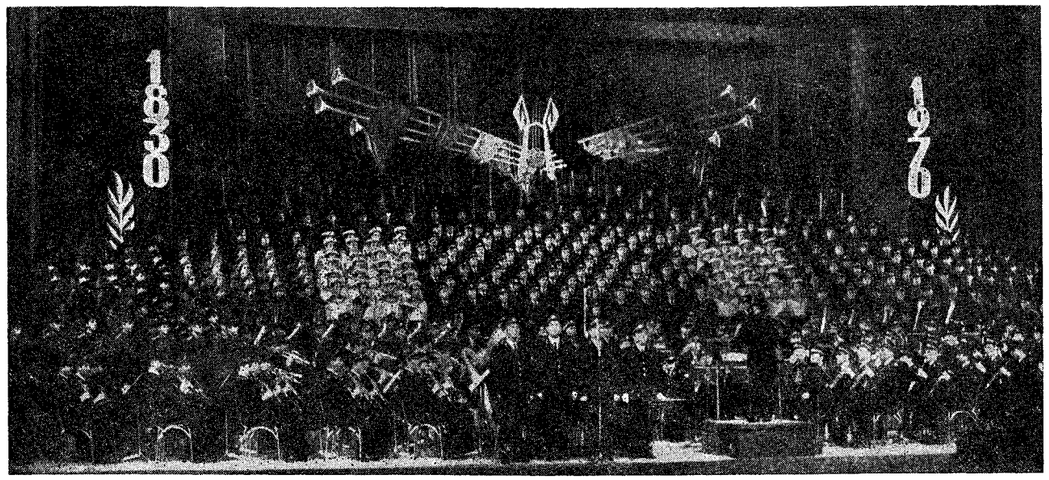
Contribuția adusă de fanfarele militare la dezvoltarea gustului pentru muzică al publicului larg românesc a fost relevată cu pregnanță la unul din cenaclurile Uniunii Compozitorilor de maestrul Ion Dumitrescu : „A fost o perioadă în istoria muzicii românești cînd viața muzicală din țară se sprijinea pe activitatea fanfarelor și șefilor de muzică". Istoria muzicii noastre consemnează la loc de frunte numeroase acțiuni de răsunet pe plan național și internațional ale fanfarelor militare, precum și numele unor reputați șefi ai acestora situați în rîndurile celor mai de seamă personalități muzicale românești : Iosif Ivanovici, George Fotino, Mihail Mărgăritescu, Ion Vlăduță, Egizio Massini și alții.

De la tradiționalul chioșc de odinioară din parcul cu parfum de tei, pînă la amplele manifestări de azi de pe marile stadioane, la concerte cu formații instrumental-vocale ample și cu programe de ținută artistică, drumul parcurs de muzicile militare a fost marcat de o permanentă linie ascendentă.

Reliefarea pe toate planurile a evoluției muzicii noastre de fanfară a constituit de fapt principala intenție a concertului festiv la care ne referim : pe plan compozițional, al mijloacelor de expresie, al formelor de manifestare, al exigenței interpretative. Concertul nu numai că a reușit să evidențieze toate punctele propuse, dar prin ținuta, amploarea, realizarea artistică interpretativă și varietatea sa a constituit o impresionantă gală.

Programul a fost alcătuit din două secțiuni, fiecare cu problematica și culoarea ei muzicală distinctă : parfum de epocă și contemporaneitate. Astfel, în partea întîi au fost oferite, într-o reușită sinteză, lucrări ale înaintașilor prin intermediul celor mai specifice forme ale muzicii de fanfară de odinioară : marșul, potpuriul, rapsodia, muzica de promenadă etc.

„Pămîntul patriei" o înmănunchiere de marșuri tradiționale aparținînd compozitorilor Anton Kratochvil, Alexandru Marian, Ion Vlăduță, Ion Todor, Ion Stamatiade, Sergiu Paiu : potpuriul *„Perle românești"*, selecțiuni din lucrări de Iosif Paschil, Ioan Șerbănescu, Leon Mendelsohn, Gheorghe A. Dinicu, și un *„Moment de promenadă"* au marcat ciclul tradițional în care au răsunat melodii de mare popularitate de altă dată învesmîntate în armonii calde și culori instrumentale alese cu gust. O remarcă deosebită



pentru orchestrația îmbogățită care a permis reliefarea unor grupe compacte de toboșari, liriști, trompetiști, xilofoane, saxofoane, precum și munca migăloasă a selecționării acestor piese.

Înscrisă tot pe linia tradiției și bucurîndu-se de aportul unei voci de mare clasă, precum și a unei orchestrații de deosebit rafinament (aparținînd lui Savel Horceag) s-a detașat prin colorit și frumusețe aria din opera *„Cio-Cio-San"* de Giacomo Puccini, în a cărei interpretare Eugenia Moldoveanu, solistă a Operei Române, a strălucit. De o factură aparte, marcînd o evoluție evidentă a folosirii unor mijloace de expresie modernă, colorit, finețe orchestrală și arhitecturală *„Rapsodia pe teme populare românești"* de Savel Horceag a marcat încheierea primei părți.

Îmbogățită cu elemente vocale (cor și soliști), partea a doua a concertului ne-a prezentat un aparat sonor modern susținînd un program muzical la nivelul cerințelor actuale, cu un conținut profund patriotic, ancorat în viața societății noastre. Suita de cîntece patriotice și ostășești *„Sub mîndre flamuri"*, partea a II-a (Allegro scherzando) din *„Suita a III-a simfonică"* de Ion Dumitrescu, precum și *„Dansul săbiilor"* din baletul *„Gayaneh"* de Aram Haciaturian au relevat calitățile incontestabile ale fanfarei capabilă de efecte și realizări interpretative de subtilitate și strălucire.

Poemul vocal-simfonic pentru soliști, cor bărbătesc și fanfară *„Slăvită fii patria mea"* de Dumitru Eremia, lucrare monumentală eroico-istorică, adevărată frescă a luptei poporului nostru pentru libertate și socialism, a încheiat în cea mai dominantă notă concertul festiv.

Bucurîndu-se de conducerea caracterizată prin notoria autoritate muzicală a generalului-maior Dumitru Eremia, artist emerit și de aportul unor cunoscuți soliști (Cornel Stavru — artist emerit, Ion Mușiu, Ion Nicolau și Pompei Hărășteanu) concertul a constituit o impresionantă demonstrație a virtuozității, ritmului și culorii, un apogeu al unui gen muzical cristalizat, îmbogățit și șlefuit pe parcursul a 14 decenii.

ION PELEARCA

Baletul Operei din Budapesta

Cu turneul ansamblului de balet al Operei din Budapesta se realizează, în stagiunea actuală, mai mult decît un prezumptiv contact artistic. Pentru amatorul de balet, revenirea acestui ansamblu pe scena bucureșteană, după un interval de un deceniu, înseamnă în primul rînd ocazia verificării unor prime impresii. Ca și la spectacolele de balet ale Teatrului „Kirov" din Leningrad, o asemenea reîntîlnire și-a confirmat deîndată coordonatele estetice caracteristice, prin care interpreții se definiseră în aparițiile anterioare. Mai ținem minte buna impresie, am spune dominantă, lăsată de interpretarea *Mandarinului miraculos* al lui Bella Bartok, alături de fermecătoarea povestire despre *Prințul cioplit din lemn*. Era deci de așteptat ca reluarea aceleiași lucrări, într-o nouă viziune — aparținînd coregrafului Làszló Seregi, laureat al „Stelei de aur" la Paris, în 1969 — să constituie punctul de maxim interes al turneului. Într-adevăr, putem aprecia ardenta căutare expresivă prin care creatorii spectacolului au insistat în căutarea unei redări din ce în ce mai apropiate de concepția compozitorului. Libretul lui Menyhert Lengyel, atît de discutat datorită exceselor expresioniste la care recurge, primește în noua versiune o plenitudine dramatică plină de forță și, uneori, de fascinant mister. Fantastica istorie a eroului, în ultimă instanță o dramă a iubirii ce învinge orice stavili, capătă un clocot în care coșmarul se interferează cu visul, senzualitatea cu clipa de unică puritate. Sîntem însă înclinați să credem că meritul aparține — lucru destul de rar — în egală măsură coregrafului, regizorului, pe de o parte, și interpreților. Căci sinteza muzică-dans pe care am urmărit-o se îndreaptă spre domeniul spectacolului complex, tocmai datorită întruchipării scenice. Cîteva nume se cuvin reținute în acest sens. „Fata", cu o partitură dansantă diversă, bogată în nuanțe, adaugă dansului elemente ale recitării gestice. Aici ni se relevă pe de-a-ntregul, talentul Verei Szumrák, talent care nu aparține doar posibilității de execuție tehnică, ci, mai ales, exprimării poetic-dramatice. Partener de coșmar, Mandarinul parcurge o gamă dinamică construită pe acumulări impulsionate de obsesie. Zoltan Nagy o realizează cu atîta veridicitate, încît te simți deseori cuprins de fantasticul personajului ce invadează prin simbolica sa întreg spațiul scenic. Erotismul brutal sau poetic, relaxarea și încrîncenarea se succed asemenea rafalelor, impunînd desnodămîntul. La Nagy, ca de altfel la toți dansatorii, problemele de execuție nu mai aparțin performanței, ci integrării perfecte într-o atmosferă ce le cere o anumită acțiune coregrafică. Merită, în acest sens, să-i amintim și pe ceilalți membrii ai distribuției, care nu trădează unitatea expresionistă a cuplului, întărind, dimpotrivă, nuanțarea de atmosferă — Vámos, Geszler și Sterbinszki (cei trei vagabonzi), Andor Gál (bătrînul cavaler), Ivan Marko (studentul). Ceia ce doream să vedem, în această montare a *Mandarinului miraculos* (excelent dirijat muzical de Miklos Erdelyi) s-a înfăptuit întocmai, convingînd într-o partitură interpretativă expresionistă, supusă unui concept estetic și filozofic extrem de greu de concretizat. Puritatea stilistică, fidelă epocii, scuză în mare parte excesele expresioniste, care sînt realmente secretul originalității, al calității acestei creații bartokiene.

Aducînd, pentru prima oară la București, baletul *Spartakus* de Aram Haciaturian (în coregrafia aceluiași Laszlo Seregi), colectivul Operei din Budapesta sconta pe două elemente principale. În primul rînd pe virtuozitatea soliștilor, care s-a făcut îndeosebi admirată — Adel Orosz și Victor Rona alcătuiesc un cuplu demn de cele mai prestigioase scene. Al doilea element, astăzi supus totuși unei mode de spectacol oarecum desuete, este cel al montării grandioase, al superproducției. Dacă lăsăm totuși la o parte rezerve legate de asemenea montări de altfel foarte gustate de marele public, baletul *Spartakus* reprezintă totuși o binevenită „primă audiție", prin care ne-am informat asupra unui important succes al deceniului trecut. Nu poate rivaliza însă cu contemporaneitatea evidentă a structurii *Mandarinului miraculos*, chiar dacă realismul unor situații ne face să trecem peste reconstituiri aproximative de istorie antică. „Rivalitatea" între numerele de spectacol prezentate de artiștii maghiari a fost însă net în favoarea acestei creații bartokiene, comparativ cu o prea dulce *Chopiniană* (executată doar corect) sau cu un desuet tablou de caracter, *Laurența* (actul al II-lea al baletului lui Krein) în care toate elementele converg, de la muzică pînă la execuție, spre dezafectarea publicului. Turneul ansamblului de balet al Operei din Budapesta rămîne un eveniment datorită unui singur titlu, prin care am putut descifra o evoluție, un progres artistic demn de exigențele contemporaneității — *Mandarinul miraculos de* Bartok-Lengyel-Seregi.

Gr. C.

Muzică pentru orgă în interpretarea lui Joseph Gerstenengst

O interesantă inițiativă a Filarmonicii bucureștene de a prezenta iubitorilor de muzică cicluri din literatura orgii, de-a lungul veacurilor, a debutat cu două concerte susținute de Joseph Gerstenengst.

Atenția d-sale în alcătuirea programelor s-a îndreptat mai ales către preclasici pe de o parte — către romantici și contemporani de pe altă parte. Criteriul care a determinat această selecție a constat din dorința de a include piese reprezentative pentru perioadele respective cît și de a aduce în concert lucrări necunoscute sau cîntate mai rar. Muzica unui clasic — Mozart — formase punctul central al unui alt recent program și de aceea interpretul a preferat să „sară" peste această perioadă. Nu mai puțin,

șirul lucrărilor alese debutează la 1 500 pentru a sfîrși în zilele noastre. O unitate în concepția interpretatorică a reușit să lege într-o continuitate aceste piese aparținînd cîtorva secole și să imprime pecetea personalității unui instrumentist ce se dovedește a fi și un fin muzician. Ce caracterizează, în general, interpretarea lui Gerstenengst ? Un deosebit *simț al culorii.* Și, cînd vorbim despre culoare în cazul unei interpretări organistice, trebuie să subliniem că această calitate nu reprezintă doar un adjuvant sau un element de atmosferă, ci devine un factor esențial ce decurge din însăși structura lucrării și de care depinde eficiența unei redări fidele și elocvente. Căci orga, pe cît de complexă, — poate fi totodată (printr-o abordare mai superficială) și limitată expresiv sau chiar — ceea ce pare și mai paradoxal pentru acest instrument ce prin structura lui poate concura o orchestră — uneori monocromă.

Muzica romantismului ne-a dezvoltat sensibilitatea nuanțelor, a gradării creșterilor, a contrastelor, la care impresionismul a adăugat flou-ul, irizarea, sugerarea imperceptibilului. Dimpotrivă, orga expune un sunet cu francheță, conturîndu-i net toată durata și exclude (sau reduce la minimum) — în cadrul *aceluiași* registru, diferențierea de intensitate dintre sunete. De aceea, registrația judicioasă urmărește nu numai ineditul culorii sau diferențierea planurilor sonore ci caută tocmai și *posibilitatea de a crea creșteri, de a grada intensitatea,* corespunzător arhitecturii lucrării respective. Or, tocmai în acest sens subliniem aportul personal și calitatea deosebită de muzician a lui Gerstenengst care, mergînd la structura însăși, a știut să sesizeze esențialul și firul conducător al lucrărilor abordate, redîndu-le cu o vie dinamicitate.

O discuție avută cu J. Gerstenengst dezvăluie încă un criteriu în alegerea registrației : cel al redării caracteristicilor stilului unei epoci și țări, ținînd seama de structura orgii la vremea respectivă. Astfel, în primul recital : pentru muzica italiană (Frescobaldi — „Toccata și canzona în re") registrația e mai simplă — sonoră totuși, dar cu reducerea pedalierului ; la cea spaniolă (Antonio de Cabezon 1500—1566 — „Tierto del cuarto tono") capătă importanță trompetele — ca și, de altfel, în cazul lucrării alese din literatura engleză (Purcell — „Trumpet voluntary") cu atît mai mult cu cît, inițial, lucrarea fusese scrisă pentru alămuri. O dată cu muzica lui L. N. Clérambault („Suite du premier ton") registrația începe să folosească mai multe ance (incluzînd de pildă timbre de oboi, clarinet sau „Vox humana") spre a reda o culoare orchestrală mai bogată și mai subtilă.

Muzica barocului oferă posibilități coloristice din ce în ce mai ample. La cele trei manuale se adaugă acum și pedalierul, cu o linie de sine stătătoare, depășind funcția subalternă de pînă acum de a interveni doar ca „Orgel-punkt". Dacă solicitarea orchestrală se vădește clar la un Buxtehude, de pildă, („Preludiu și fugă în fa major"), ea transpare însă și la Pachelbel, compozitor care, deși a stat în Sud unde orgile erau mai simple, mai reduse, impune totuși o varietate coloristică prin însăși structura lucrării : „Ciaccona" cu 22 (cred) variațiuni. Și, desigur, culminarea acestui prim program nu a putut fi decît muzica lui J. S. Bach, „Preludiu și fugă în mi minor". Trebuie adăugat că, în cadrul acestui recital de muzică veche, a figurat și primul (pare-se) compozitor de orgă român, din Ardeal, Daniel Croner (1656—1740) a cărui muzică a fost transcrisă, după tabulaturi, de către compozitorul Andreas Porfetye.

★

Muzica celui de al doilea recital a debutat cu lucrări ale compozitorilor romantici. Alături de mai puțin cunoscutul Léon Boëlmann („Introducere și Toccata" din „Suita Gotică" op. 25, lucrare de o muzicalitate mai convențională), César Franck („Coral în la minor") se impune prin farmecul armoniei sale, iar Johannes Brahms și Max Reger încearcă să adapteze stilului lor formele polifonice caracteristice preclasicismului („Fuga" — în la bemol minor — și, respectiv „Introducere și Passacaglia" — în re minor). Îmbogățindu-le, într-un fel, printr-un concept armonic mai larg și prin introducerea unor elemente ce țin de structura omofonă, ei riscă totodată să le dilueze intensitatea și coerența expresivă, tocmai prin reducerea rigurozității și consecvenței polifonice. De aceea, cu atît mai salutară a fost înglobarea acestora într-o concepție interpretatorică, în care Gerstenengst a reușit să le dea, printr-o judicioasă registrație scoțînd contraste și dozînd creșterile, un sens direcțional expresiv precis și cursiv.

Din secolul XX am putut asculta lucrări de Flor Peeters (n. 1903, compozitor și profesor) — „Toccată, fugă și imn" op. 28 (cu unele nuanțe modale) și Ernst Pepping (n. 1901) care, ca și Y. N. David este un exponent al clasicismului, fapt vădit și în lucrarea prezentă în program „Concerto II". Dar desigur atenția noastră s-a concentrat asupra lucrărilor „Le Banquet céleste" de O. Messiaen și „Fantasia super Incipit lamentatio" de Andreas Porfetye — două prime audiții ale programului ce aduc într-adevăr spiritul secolului nostru. Nu mai trebuie dovedită, în cazul lui Messiaen, ținuta componistică realmente creatoare, inovatoare, găsirea unui limbaj personal, absolut nou, nu numai ca structură componistică (moduri, ritmuri etc.) dar și ca *manieră* de a concepe și de a scrie pentru orgă.

Dar nu mai puțin trebuie reliefate și deosebitele calități ale lucrării lui Porfetye, ce a fost prezentată cu deosebit succes, ca primă audiție, la Dresda, în 1970. La o primă privire peste partitură, lucrarea ar părea oarecum încă atașată, pe alocuri, de tradiția barocului, prin încadrarea sa metrică în măsurile cunoscute ca și prin pasajele regulate de șaisprezecimi ce ar reedita parcă (desigur mai încărcate cromatic) unele desene ale scriiturii instrumentale preclasice. Totuși — și lucrul acesta apare cel mai evident în partea intitulată „Monodia" muzica evadează din cadrul măsurii (care rămîne doar o formală „punere în pagină") și evoluează cu o libertate ritmică plină de inventivitate și imprevizibil. Dar chiar și acolo unde ritmica se menține la pulsația regulată a grupurilor de șaisprezecimi, sensul expresiv al muzicii este departe de cel al unei reeditări neoclasice, căci densitatea acordică și rapiditatea desfășurării lor face ca ele să nu mai fie sesizate ca atare, independente, ci ca efect global, impunîndu-se ca mase sonore.

Avem poate ocazia să comparăm două în-, diferite ca concepție, două experiențe ce un drum pentru viitor. Sincer preferăm totuși de a doua, mai sensibil orientată spre moderni- sintezei propuse de această modalitate teatral icală. *Alcor și Mona* ne rezervă și o agreabilă oriză, din partea interpreților. Aproape toți acto- se dovedesc muzicali, cîntă cu un farmec con- ător, uneori cu adevărate calități. Ne-am opri în cial asupra interpretării Monei, pe care Stela opescu o realizează impecabil ca actriță, dar în ace- și timp, o cîntă cu o disponibilitate muzicală ex- lentă, datorită unei voci maleabile, plăcut nuan- tă. Urmărind spectacolul Teatrului de Comedie, am avut certitudinea că în teatrul contemporan mu- zica începe din nou să-și revendice participarea. Este un reviriment al comediei muzicale de care creatorii noștri trebuie să țină seama, deoarece, cre- dem, el se datorează în primul rînd unor noi cerințe conforme esteticii contemporane teatrale. În orice caz, publicul nu numai că acceptă, dar solicită a- ceastă sinteză, care de fapt nu este nouă, ci dăinuie de la începuturile artei spectacolului.

Visul unei nopți de vară

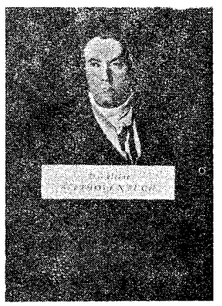
La Conservator, Studioul de operă ne propune premiera *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, în versiunea lirică a lui Benjamin Britten. Acest „mini" teatru liric studențesc, care pe vremea lui George Stephănescu ar fi constituit idealul pedagogului de operă, își îndeplinește cu modestie funcția, în afirmarea unor începuturi practice de interpretare vocală. Spunem cu modestie, deoarece majoritatea realizărilor se păstrează încă la nivelul scuzei condițiilor tehnice și de experiență, atunci cînd activitatea riscă a fi comparată cu „surorile" mai mari, Operele propriu-zise. Dar, deseori, grăuntele de aur poate fi mai lesne descoperit aici, chiar dacă poartă încă amprenta devenirii. Clasa de operă a lui A. I. Arbore, oferă un juvenil „vis de vară", continuînd meritoria orientare spre repertoriul nou, începută cu *Prizonierul* de Dallapicola. Desigur, chiar pentru o lucrare relativ contemporană, rezultatul trebuie apreciat ca producție profesionistă în sine, privit în perspectiva plasării viitorilor absolvenți pe traiectoria relației viitoare cu publicul. Ceea ce am urmărit în această premieră ne promite cîteva voci — Mariana Coidum, Veronica Gîrbu, Aida Săvescu, Gheorghe Crăsnaru, Eduard Forgo — mai puțin însă viitori actori. Poate, regia a gîndit spectacolul ca o feerie asemănătoare serbărilor școlare costumate. Poate a vrut mai mult... Dar, cu simplismul (nu simplitatea) pe care am întîlnit-o în joc, scenografie, costume, rezultatul este mai degrabă grotesc. Un vis tulburat de viziuni nu întotdeauna pe măsura idealurilor marelui Will. Ai impresia că fiecare face ce poate, că efortul pentru a suplini carențele tehnice (sau de imaginație) este conștient. Acestui efort îi aducem meritatele laude căci sîntem convinși că „cauzele sînt bune". Orchestra și corul Studioului (prezențe ce atestă reușite de organizare), conduse de Grigore Iosub și Gh. Popescu își aduc contribuția la același efort colectiv, ceea ce este măcar un semn de tinerețe.

GRIGORE CONSTANTINESCU

vitrina publicațiilor străine

CĂRȚI ÎNCHINATE BICENTENARULUI BEETHOVEN

PAUMGARTNER, BERNHARD. DAS KLEINE BEETHOVENBUCH. **SALZBURG, RESIDENZ VERLAG, 1968, 144 p.**

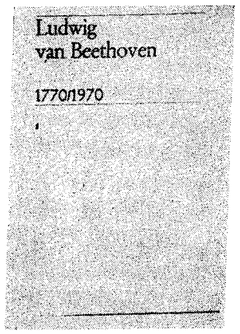


Micromonografia lui B. Paumgartner se înscrie în rîndul tipurilor ideale de carte de popularizare : stil cursiv, idei originale asupra marelui „general al muzicii", documentare „la zi", ilustrație inedită și bogată (alb-negru și color), format mic. Cel mai interesant capitol al lucrării, introducerea, îl determină pe cititor să parcurgă cu cert interes și restul paginilor. În introducere B. Paumgartner selectează critic literatura de specialitate, delimitează legenda de realitate, descoperă izvoarele autentice ale operei bethoveniene, luminează drumul creației, explică fondul revoluționar al gîndirii compozitorului. Capitolele următoare *(Originea familiei și tinerețea, Beethoven în Viena, Perioada pînă la „Eroica", Etapa de după „Eroica", Un deceniu de îmbelșugată creație, Intre timpuri, Împlinirea)* autorul le desfășoară strîns legat de partituri și de sursele documentare.

Imaginea lui Beethoven oferită de B. Paumgartner se impune prin precizia portretului, prin sugestivitatea redării epocii, prin subtilele considerații estetice asupra operei.

LUDWIG VAN BEETHOVEN — 1770—1827. **ZUM BEETHOVEN-JAHR 1970, BERLIN, DEUTSCHER KULTURBUND, 1970, 87 p.**

Însumînd cinci studii de popularizare asupra compozitorului, fragmente din scrisori, cugetări ale lui Beethoven și despre Beethoven, catalogul general al lucrărilor, discografie realizată în 1970 în R.D.G., bibliografie selectivă asupra compozitorului, precum și programul manifestărilor sărbătoririi bicentenarului în R.D.G., broșura oferă un util material documentar de multilaterală informație. Prof. Walther Siegmund-Schultze semnează două studii (unul biografic și altul de analiză a operei *Fidelio, Simfoniilor nr. 3* și *nr. 9, Sonatei „patetica"* și *Cvartetului de coarde op. 59, nr. 1)* punînd accentul asupra sensurilor ideologice ce se desprind din aceste piese ce punctează semnificativ drumul creator al marelui compozitor. O privire contemporană asupra lui Beethoven azi (dr. Paul Michel) și o subtilă analiză a interpretării *Sonatelor pentru pian* (prof. Dieter Zechlin) completează materialul de fond al broșurii.

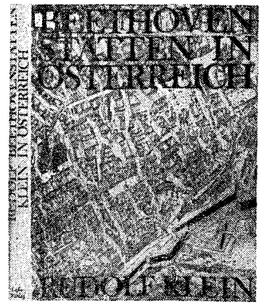


LUDWIG VAN BEETHOVEN — 1770—1970. **BONN-BAD-GODESBERG. INTER NATIONES, 1970, 87 p.**

Alcătuit din două părți precis profilate (una de analiză documentară și alta de estetică contemporană), volumul tipărit cu prilejul Congresului internațional de la Bonn (septembrie 1970) de către Institutul relațiilor culturale cu străinătatea oferă o imagine complexă, vie, adesea contradictorie, asupra lui Beethoven. Se desprinde în chip deosebit studiul de serioasă probitate științifică al prof. Joseph Schmidt-Görg, directorul Arhivelor Beethoven din Bonn, ce ne introduce pe calea sigură, desprinsă de legendă și anecdotică, a biografiei marelui compozitor. *Stadiul cercetării beethoveniene* (Emil Platen) și o prezentare a *Arhivelor Beethoven din Bonn* (Hans Schmidt) îngăduie oricărui cercetător să pătrundă în „laboratorul" muzicologic de specialitate privind problematica beethoveniană. Inedit, bine orientat, bogat în informații, ne apare studiul *Legăturile internaționale în viața și opera lui Beethoven* de prof. Günther Massenkeil. Succint și sugestiv ca idei, studiul lui Hans Joachim Marx intitulat *Beethoven ca om politic.* Partea a doua a volumului *(Beethoven heute)* prezintă idei fugitive, fragmentare, adesea neconcludente și contradictorii exprimate de-a lungul ultimilor ani în ziare și interviuri de către Igor Stravinski, Andor Földes, Leonard Bernstein, Karlheinz Stackhausen, Mauricio Kagel și Friedrich Gulda. Exceptîndu-l pe Stravinski, restul muzicienilor citați nu aduc „contribuții", ci simple păreri, unele exprimate în grabă, unilaterale, ironice (Kagel, Bernstein). Excepțională se prezintă însă bibliografia volumului, precum și prezentarea grafică.

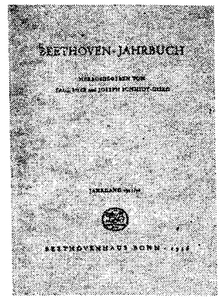
LISSA, ZOFIA. POLONICA BEETHOVENOWSKIE. **KRAKOVIA, POLSKIE MYDAWNICTWO MUZYCZNI, 1970, 169 p.**

Carte de inedită contribuție muzicologică la conturarea imaginii legăturilor lui Beethoven cu răsăritul Europei, volumul prof. Zofia Lissa analizează multilateral rolul folclorului polonez în creația titanului, precum și influența operei sale asupra compozitorilor polonezi din sec. 19—20. Descoperind un bogat material documentar în ziarele, revistele și arhivele poloneze, Zofia Lissa pune la îndemîna tuturor cercetătorilor de peste hotare un remarcabil fond documentar pentru studii viitoare. Este interesantă investigația întreprinsă de autoare pentru depistarea unor izvoare folclorice poloneze în opera lui Beethoven *(Triplul-concert, Cvartetul op. 59, Serenada în Re major, op. 8).* Ampla bibliografie, indicele de nume proprii, bogatul material muzical și ilustrativ (în bună parte inedit) conferă lucrării virtuțile unei cărți de referință muzicologică.



KLEIN, RUDOLF. BEETHOVENSTÄTTEN IN ÖSTERREICH. **VIENA VERLAG ELISABETH LAFITE, 1970, 179 p.**

Parcurgînd meleagurile austriece ale lui Beethoven prin intermediul unui competent „ghid" (Rudolf Klein) cititorul va înțelege mai bine condițiile istorice, politice și sociale în care a trăit și a creiat marele compozitor. Autorul folosește un impresionant arsenal de elemente topografice, arhivistice. epistografice, iconografice etc. pentru fiecare locuință, sală de concert, casă de creație și odihnă, teatru, castel etc. legate de numele compozitorului. O temă aparent aridă a căpătat — prin iscusita pană a lui Rudolf Klein — viață, consistență, lucrarea îmbinînd organic caracterul de ghid turistic cu cel de sursă documentară biografică. Lista adreselor, bibliografia amplă, indexul de nume proprii — ușurează parcurgerea volumului, excelent ca idee și prezentare grafică.



BEETHOVEN-JAHRBUCH. **HERAUSGEGEBEN VON PAUL MIES UND JOSEPH SCHMIDT-GÖRG. JAHRGANG 1955—1956. BONN. BEETHOVENHAUS, 1956, 156 p.**

Publicație periodică a Arhivelor Beethoven din Bonn, anuarul din 1956 se impune printr-o suită de remarcabile materiale, majoritatea bazate pe documente și teme de cercetare inedite. Prof. J. Schmidt-Görg comentează o suită de scrisori necunoscute provenite din familia Brunswik, Weise Dagmar se ocupă de ediția în facsimil a *Sonatei Waldstein,* Prof. Hermann Beck analizează — cu o rară migală — problema atît de controversată a tempoului în lucrările lui Beethoven, Ludwig Misch descifrează trăsăturile personale ale compozitorului în *Simfonia I-a.* Dintre materialele „străine" se impune *Bibliografia beethoveniană în limba japoneză din 1915 pînă în 1956* redactată de Sakka Keisei. Publicația periodică a Arhivelor din Bonn merită a fi cercetată cu atenție întrucît include cu regularitate bibliografii anuale de pe toate meridianele asupra lui Beethoven (la p. 131, de pildă, figurează revista Muzica, nr. 5, 1951 cu articolul O *scrisoare inedită a lui Beethoven).*

VIOREL COSMA

De peste hotare

CONGRESUL „LUDWIG VAN BEETHOVEN" BERLIN, DECEMBRIE — 1970

Festivitățile organizate în cinstea bicentenarului Beethoven, care s-au desfășurat la Berlin în luna decembrie, au încheiat cu strălucire o largă serie de concerte și prelegeri care, pe parcursul întregului an 1970, au constituit un vibrant omagiu adus marelui muzician german.

Pornindu-se de la ideea însemnătății deosebite pe care o au răspîndirea și cunoașterea aprofundată a creației beethoveniene, manifestările omagiale au fost pregătite cu multe luni în urmă din inițiativa unui comitet alcătuit din 50 înalte personalități ale vieții publice și culturale din R. D. Germană, sub conducerea directă a președintelui Consiliului de Miniștri, Willi Stoph.

Această acțiune care a antrenat însemnate forțe muzicale a devenit o mare sărbătoare a întregii țări. Imaginea lui Beethoven, omul și creatorul, te întîmpina peste tot : au fost puse în vînzare partituri, biografii, lucrări de muzicologie, a apărut frumoasa integrală a operelor titanului editată de Casa de discuri Eterna, într-o prezentare grafică ce a apropiat două mari genii ale omenirii : Beethoven și Michelangelo.

La Academia artelor din Berlin o Expoziție, deschisă toată luna decembrie, și-a propus redarea vieții și activității compozitorului, cu ajutorul manuscriselor și reproducerilor.

Desigur, cele mai de seamă manifestări în cinstea lui Beethoven au fost Congresul și Festivalul Internațional, organizate între 10 și 18 decembrie.

Două teme generale au stat la baza discuțiilor purtate în cele trei zile ale Congresului : „Imaginea lui Beethoven de-a lungul istoriei" și „Realismul său clasic". Desprinzîndu-se din aceste mari teme, subiectele abordate s-au grupat în jurul cîtorva probleme principale. Mai întîi, Beethoven și epoca sa, aici intrînd în dezbatere concepțiile sale politice și etice, influența ideilor

Revoluției franceze, legăturile cu oamenii de artă contemporani lui, preocupările multilaterale, interesul său pentru zone de cultură foarte diverse. Un alt grup de subiecte s-au îndreptat, pe de o parte, spre problema izvoarelor operei beethoveniene și, pe de alta, spre influențele ei asupra muzicienilor care i-au urmat.

Teme cu caracter general așa cum ar fi : „Umanismul profund al operei lui Beethoven", „Puterea conflictului în realismul său clasic", „Dialectica în construcția dramaturgică a muzicii de scenă", „Problema idealului în Simfonia a IX-a și particularitățile dezvoltării ei muzical-dramaturgice", „Dialectica ideii de luptă în muzica lui Beethoven", „Dinamica beethoveniană în aparițiile ei structurale și constructoare de forme", au constituit fondul unor ample expuneri. Deosebit de interesante s-au dovedit și comunicările cu caracter de strictă analiză muzicală care s-au referit la elementul concertant și simfonismul în creațiile beethoveniene, la rolul polifoniei, la modalitățile de folosire a improvizației la pian, la lucrările tîrzii și forma ciclică clasică, la particularitățile structurale ale unor lucrări cum sînt : ciclul de lieduri „Către iubita de departe", Sonatele pentru pian, Cantatele de la Bonn, muzica la „Egmont". Dintre muzicologii germani s-au remarcat prin interesul și ținuta științifică a comunicărilor lor Harry Goldschmidt și Georg Knepler.

Trebuie să menționăm de asemenea un capitol de seamă al dezbaterilor, care a reflectat influența operelor lui Beethoven în lume, capitol susținut în bună măsură de muzicienii oaspeți.

De subliniat comunicarea plină de interes a muzicologului Vasile Tomescu intitulată „Sensuri și valori ale muzicii lui Beethoven în cultura românească". Urmărind cu atenție toate manifestările închinate lui Beethoven pe teritoriul țării, de la cele mai vechi pînă în ziua de azi, el a surprins larga receptivitate a publicului și muzicienilor români la marile valori ale artei universale.

Interpretarea lucrărilor beethoveniene a constituit și ea tema a numeroase expuneri și discuții. In fine, un alt domeniu vizat a fost cel al importanței pe care o prezintă pătrunderea operei și ideilor marelui muzician în lumea spirituală contemporană, în procesul de consolidare a societății socialiste.

Ședințele Congresului au fost conduse de marcante personalități din cercurile muzicale ale R. D. Germane și ale altor țări prietene. Ca invitat de onoare, compozitorul Zeno Vancea a prezidat, la rîndul său, una dintre conferințe.

Desfășurate în marea lor majoritate în somptuoasa sală a Operei Germane de Stat, concertele Festivalului Beethoven au prilejuit întîlnirea cu cele mai bune ansambluri din Berlin, Dresda și Leipzig, cu valoroși soliști și șefi de orchestră. Ele au dat măsura înaltului nivel artistic la care se situează astăzi viața de concert a R. D. Germane.

Ceea ce am admirat în primul rînd a fost pregătirea tehnică cu totul remarcabilă a orchestrelor simfonice : omogenitatea partidelor, puritatea intonației, precizia atacurilor.

S-a evidențiat de asemenea și o concepție limpede în interpretarea muzicii beethoveniene : sobrietatea care nu înseamnă totuși rigiditate, foarte curate frazări și reliefări ale planurilor sonore.

Două temperamente dirijorale au dominat : Otmar Suitner și Kurt Masur ; primul mai abrupt, cu contraste și izbucniri ce au uneori o notă teatrală, celălalt dezvăluind un lirism interiorizat, nu lipsit însă de forță și nerv.

Un veritabil entuziasm a stîrnit reprezentarea operei „Fidelio", un spectacol de o rară armonie și un exemplar echilibru clasic. Distribuția a reunit patru cîntăreți cu prestanță vocală și scenică : Ludmila Dvorakova — Leonora, Theo Adam — Don Pizzaro, Siegfried Vogel — Rocco, Martin Ritzmann — Florestan. Montarea mi s-a părut simplă dar de efect, modernă fără a fi însă șocantă. Momente ca cel al aparției deținuților din străfundurile închisorii sau cel al bruștei luminări din final au fost deosebit de impresionante.

Corurile, așa cum au apărut de fapt în toate celelalte concerte, ne-au dat prin acuratețea cîntului și a dicțiunii imaginea unei puternice tradiții păstrată cu toată grija de către interpreți.

Execuția Missei solemnis sub bagheta dirijorului Rolf Kleinert s-a bucurat de valoroasa participare a sopranei române Emilia Petrescu.

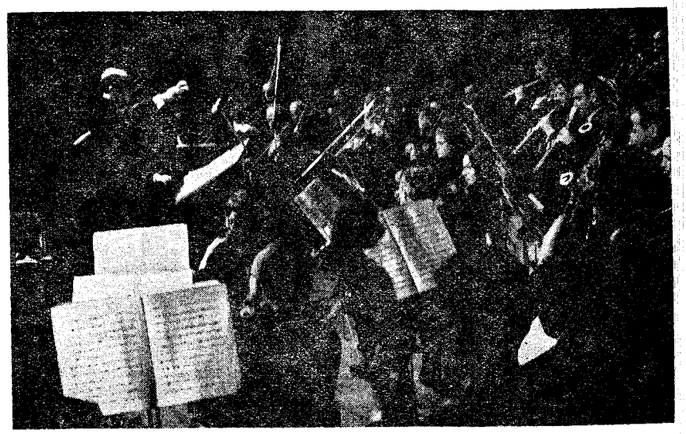
Din Festival nu a lipsit nici muzica de cameră, și aici trebuie în primul rînd citat fermecătorul recital de lieduri susținut de tenorul Peter Schreier, astăzi unul dintre cei mai renumiți cîntăreți ai lumii. Varietatea nuanțelor expresive se unește în interpretările sale cu o deosebită calitate a vocii.

Seria concertelor berlineze a avut ca oaspeți de onoare pe pianistul Emil Ghilels și de asemenea Orchestra simfonică din Leningrad condusă de reputatul dirijor Evgheni Mravinski.

Concertul festiv din 16 decembrie care s-a desfășurat în prezența conducătorilor de partid și de stat ai R. D. Germane a fost dirijat de Kurt Sanderling la pupitrul Orchestrei simfonice din Berlin. Am ascultat cu această ocazie o Simfonie a V-a de mare noblețe a expresiei și plină de dramatism.

Executată în ultima seară a Festivalului, Simfonia a IX-a a marcat punctul culminant al Festivităților, mai ales prin măreția și sincera emoție cu care a fost redat mesajul ultimei părți.

OLGA GRIGORESCU

Instantanee muzicale albaneze

O țară cu oameni harnici, cu un bogat și variat folclor, cu o industrie în plină dezvoltare, cu instituții de cultură și artă, cu ogoare roditoare și sonde, cu oameni de știință și artiști, cu copii, adolescenți și tineri dornici de a învăța, iată noua Albanie !

În cele două luni, timp în care am activat la Institutul de arte din Tirana, am asistat la multe evenimente artistice. În primul rînd, la spectacolele date de Ansamblul de folclor din Tirana, laureat în 1970, la Dijon, cu Premiul „Colanul de aur". Un premiu pe deplin meritat, datorită varietății și frumuseții costumelor, perfecțiunii și expresivității dansurilor, frumuseții melodiilor, ca și bogăției ritmice. Muzica, jocurile, costumele și instrumentele populare sînt remarcabil valorificate, iar spectacolul lasă o impresie greu de uitat.

În luna noiembrie a anului 1970, în cadrul bicentenarului nașterii lui Beethoven, ansamblurile artistice din capitala Albaniei — Orchestra simfonică a Radiodifuziunii, reunită cu orchestra, corul și soliștii Operei — au executat *Simfonia a IX-a*, sub conducerea dirijorului Tegja Rifat. Concertul s-a bucurat de mult succes, și, ca urmare, a fost repetat de mai multe ori.

Opera de Stat din Tirana își desfășoară activitatea pe mai multe planuri : prezintă spectacole de operă și balet și organizează recitale instrumentale și vocale. Menționăm că cea mai mare parte din repertoriul liric și de concert o constituie creația autohtonă. Compozitori ca C. Zadeja, Konstantin Trako,

T. Harapi, F.Ibraimi, C. Zoraqi, P. Gaci, T. Daija, P. Jakova, ș.a. sînt creatori talentați și bine pregătiți din punct de vedere profesional. De asemenea, arta interpretativă dispune de reprezentanți valoroși ca Tegja Rifat și Mustafa Krandea (dirijori), Zhani Tsiko (violonist), Muharrem Denisi și Gezim Laro (violonceliști), Margerita Kristidhi, Anita Tartari și Robert Radoja (pianiști), Nina Mula și Gjenovefa Heba (soprane), Gaqo Cako și Hysen Kocia (tenori), Ramiz Kovaci și Hysen Kurti (baritoni), Zoica Haxho și Ganimet Vendresha (balerine), Agron Aliaj și Petrit Vorpsi (balerini) ș.a.

Institutul de folclor duce o muncă asiduă de colectare, de cercetare și de selectare a folclorului literar și muzical ; organizează festivaluri pe regiuni și publică studii de sinteză asupra folclorului albanez.

În aprecierea realităților artistice din R. P. Albania trebuie avut în vedere faptul că totul a fost luat de la început, fără nici o tradiție, abia după eliberare. Singura artă care a existat în regimul trecut a fost arta populară.

Desigur, în cele două luni cît am fost oaspetele Institutului de arte din Albania, nu am putut surprinde în totalitate evenimentele și manifestările artistice, dar, în linii mari, mi-am putut da seama că acolo există o viață artistică intensă, în concordanță cu dezvoltarea economică și industrială a țării.

AUREL POPA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Silhouettes

ION VASILESCU

Tenu pour la personnalité la plus représentative de la création roumaine de musique légère, le compositeur ION VASILESCU demeure l'exemple toujours vivant et éloquent de l'artiste profondément attaché à la culture nationale et au climat spirituel de son époque.

Expression d'une noble inspiration, d'une sensibilité poétique aussi riche que généreuse, d'un invincible optimisme, sa musique s'est acquise, à juste titre, une large popularité et ses mélodies — qui se comptent par centaines — se sont inscrites parmi les valeurs du trésor musical roumain.

Né le 4 novembre 1903, à Bucarest, ION VASILESCU commence ses études musicales au Conservatoire Cornetti de Craiova (1914—1916 et 1919—1923), avec Ion Soloviu (théorie-solfège), George Fotino (harmonie), Ida Capatti (violon). Il poursuit ses études au Conservatoire de Bucarest (1923—1924) avec Alfonso Castaldi (harmonie, contrepoint) et les parfait à la Schola Cantorum de Paris (1924—1926) avec Paul de Flem (contrepoint).

Chef d'orchestre au Théâtre National de Craiova (1921—1923, 1926—1930), professeur de musique au Lycée Frații Buzești, au Collège Nicolae Bălcescu, au Lycée Militaire D. A. Sturdza et à l'Ecole normale d'instituteurs de Craiova (1926—1932), professeur de théorie-solfège au Conservatoire Cornetti de la même ville (1926—1930), enfin chef d'orchestre des théâtres de revue „Cărăbuș". Alhambra" et „Gioconda" ainsi qu'au Théâtre des Variétés de Bucarest (1930—1955). Décédé le 1 décembre 1960.

DISTINCTIONS

I-re mention du Prix national de Composition *George Enescu* (1926) ; Prix d'Etat (1952 et 1954) ; Ordre du Travail, III-e cl. (1953) ; Maître Emérite de l'Art (1957).

OEUVRE

Musique de théâtre :

Familia Chiț-Chiț (La famille Chiț-Chiț) de Ion Pas, 1927 ; *Inimi de ciocolată (Coeurs de chocolat)*, comédie musicale, livret de Nicușor Constantinescu et N. Vlădoianu, 1933 ; *Fata șefului de gară (La fille du chef de gare)*, comédie musicale, livret de Nicușor Constantinescu, 1935 ; *De la munte la mare (De la montagne à la mer)*, comédie musicale, livret de E. Mirea et H. Nicolaïde, 1938 ; *Un vals ca pe vremuri (Une valse comme jadis)*, opérette en 3 actes, livret de Nicușor Constantinescu et E. Mirea, 1949 ; *Suflet candriu de papugiu (Esprit timbré de voyou)*, comédie musicale, livret de Tudor Mușatescu, 1940 ; *„Sînziana și Pepelea"*, féérie musicale d'après le livret de même nom de Vasile Alecsandri.

Musique de film :

O noapte de pomină (Une nuit formidable), mise en-sc. Ion Sahighian, 1939 ; *Răsună valea (La vallée résonne)*, ms.-en-sc. Puiu Călinescu, musique en collab. avec Marcel Breslașu, 1948 ; *Nepoții gornistului (Les neveux du trompette)*, musique en collab. avec Ion Dumitrescu, 1952 ; *Domnul Mărăcine (Monsieur Mărăcine)*, 1953 ; *Cu marinarii noștri (Avec nos marins)*, 1954 ; *Nufărul roșu (Nénuphar rouge)*, ms.-en-sc. Gheorghe Tobias, 1955 ; *Directorul nostru (Notre Directeur)*, ms.-en-sc. Jean Georgescu, 1955 ; *Băieții noștri (Nos gars)*, ms.-en-sc. Gheorghe Vitanidis et Anastasia Anghel, 1959.

Musique symphonique :

Trois fragments symphoniques en style roumain, 1930.

Musique de chambre :

Trois mouvements en style roumain p. quatuor à cordes, 1926 ; *Thème à variations p. quatuor à cordes*, 1950 ; *Deux études concertantes p. piano seul*, 1956.

Arrangements de folklore :

„Foaie verde foi și nalbă" (Feuille verte, feuilles et rose-trémière), 1956 ; *„Ieși mîndruțo la portiță" (Sors, ma belle, à la porte)*, 1956.

Musique chorale :

„Joc de bucurie (Asta-i hora horelor)" (Danse de joie — c'est la horà des horàs), vers de Eugen Frunză ; *„Macină mai iute, moară" (Mouds, plus vite, moulin)*, vers de N. Stroe, P. Maximilian et Al. Felea, 1951, Bucarest, Ed. Musicales ; *„Revedere" (Revoir)*, vers de St. Iureș, 1955 ; *„Dor, dor și iar dor" (Désir, désir, toujours désir)*, vers de Mariana Dumitrescu, 1956 ; *Slăvim libertatea (Hommage à la liberté)*, cantate, vers de Mihu Dragomir, 1959.

Musique légère :

„Azi noapte te-am visat" (Cette nuit, j'ai rêvé de toi), vers de N. Vlădoianu et N. Constantinescu, 1933, Bucarest, Ed. „Armonia", 1934 ; *„Pentru tine am plins" (C'est pour toi que j'ai pleuré)*, vers de N. Vlădoianu et N. Constantinescu, 1933, Bucarest, Ed. „Armonia", 1934 ; *„Să-mi cînți un cîntec de iubire" (Chante-moi une chanson d'amour)*, vers de N. Constantinescu, dans *MELODII ALESE*, Bucarest, Ed. Musicales, 1961—1963 ; *„Vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seară" (Veux-tu qu'on se rencontre Samedi soir)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1934 ; *„Fetițele din București" (Les petites femmes de Bucarest)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1934, Bucarest, Ed. „Armonia", 1935 ; *„Pentru prima oară-n viața mea iubesc (J'aime, pour la première fois)*, vers de St. Cristudulo, V. Vasilache et I. Vasilescu, 1934, Bucarest, Ed. „Armonia", idem Ed. de la Société Roumaine d'Edition, idem Ed. Musicales dans *MELODII ALESE*, 1961 et 1963 ; *„Te-am așteptat plîngînd" (Je t'ai attendu en pleurant)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1935, Bucarest, Ed. „Armonia" ; *„Nu-ți pare rău cînd vezi că plîng" (Ne regrettes-tu pas de me voir pleurer)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1936, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; *„Hai acasă puișor" (Rentrons, mon petit)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; *„Ți-am luat un mărțișor" (Je t'ai acheté un breloque)*, vers de N. Constantinescu, E. Mirea et N. Vlădoianu, 1937, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; *„Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea" (Viens voir Bucarest la nuit)*, vers de E. Mirea, N. Constantinescu, 1937, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; idem, Ed. Musicales, dans *MELODII ALESE*, 1961 et 1963 ; *„Habar n'ai tu" (Qu'est-ce que tu en sais)*, vers de E. Mirea, Ion Vasilescu, 1938, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1938 ; *„Așa-mi bate inima" (Mon coeur fait tic-tac)*, vers de E. Mirea et Ion Vasilescu, 1938, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1938 ; *„Astăzi e ziua ta" (Aujourd'hui c'est ta fête)*, vers de E. Mirea, 1939, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1939 ; idem, Ed. Musicales dans *MELODII ALESE*, 1961 et 1963 ; *„Mi-am pus busuioc în păr" („J'ai piqué du basilic dans mes cheveux)*, vers de N. Kanner, Ion Vasilescu et N. Vlădoianu, 1939, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1939 ; *„Țărăncuță, țărăncuță" (Ma petite paysanne)* vers de N. Vlădoianu, E. Mirea et P. Maximilian, 1939, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1940 ; *„La margine de București" (Dans la banlieu de Bucarest)*, vers de I. Vasilescu, 1940, Bucarest, Ed. de la Soc. Roumaine d'Edition, 1940 ; *„Înțeleg" (Je comprend)*, vers de St. Cristodulo, V. Vasilache et I. Vasilescu, 1940, Bucarest, Ed. de la Soc. Roum. d'Edition, 1940 ; *„O strîngere de mînă" (Une poignée de main)*, vers de E. Mirea et I. Vasilescu, 1940, dans *MELODII ALESE*, Bucarest, Ed. Musicales, 1961 et 1963 ; *„Cîntă d-alea de-ale noastre" (Chante, de ces chansons, des nôtres)*, vers de E. Mirea et P. Maximilian, 1949, Bucarest,

ESPLA, 1954 ; *„La balul de Simbătă seară" (Au bal du Samedi soir)*, vers de P. Maximilian et Al. Felea, 1952, dans *MELODII ALESE*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *„Drag îmi e bădița cu tractorul" (Oh, que j'aime mon chéri sur son tracteur !)* vers de Genoviev Ionașcu, 1952, Bucarest, ESPLA ; *„Firicel de floare albastră" (Brin de fleur bleue)*, vers de E. Mirea, 1952, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *„Astă seară dansezi numai cu mine" (Ce soir tu ne danses qu' avec moi)*, vers de P. Maximilian et Al. Felea, 1952, Bucarest, ESPLA, 1954 ; idem dans *MELODII ALESE*, Ed. Musicales, 1961 et 1963 ; *„Bună seara, fericire" (Bonsoir, mon bonheur)*, vers de E. Mirea, 1955, Bucarest, ESPLA, 1959 ; *„Știu că mă iubești și tu" (Je sais que tu m'aimes aussi)*, vers de Păuna Răzvan, 1956, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *„E minunat, e-ncîntător" (Si tu reviens)*, vers de I. Vasilescu, 1958, dans *MELODII ALESE*, Ed. Musicales, Bucarest, 1963 ; *„Cînd depărtarea ne va despărți" (Quand des lieues nous sépareront)*, vers de E. Mirea, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *„Melodii alese"* (édition soignée par Radu Șerban), Bucarest, Ed. Musicales, 1961, idem, 1963 (2-e éd.) ; idem, 1969 (3-e éd.) ; contenu sélectionné : *„Iubesc, iubesc, iubesc" (J'aime, j'aime, j'aime)*, *„Cel mai frumos tangou din lume (Le plus beau tango du monde)*, *„Pentru prima oară-n viața mea iubesc" (J'aime pour la première fois)*, *Foxtrott*, *„Să-mi cînți un cîntec de iubire" (Chante-moi une chanson d'amour)* ; *„Nu mă uita" (Ne m'oublie pas)*, *„Mi-e drag de tine" (Je t'aime)*, *„Rămîi cu bine dragostea mea" (Adieu, mon amour)*, *„Ar fi păcat" (Ce serait dommage)*.

BIBLIOGRAPHIE

BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon*, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; CORCIOVESCU, Cristina, *Cineaști români. Dicționar bio-filmografic*, Bucarest, „Apimondia", 1969 ; DEDA, Edmond, *Parada muzicii ușoare românești*, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; DUMITRESCU, Ion, *Cîntărețul dragostei și al optimismului*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 5 ; FROST, Ana, *Ion Vasilescu, poet al melodiei*, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; MUȘATESCU, Tudor, *Ion Vasilescu, tentativă de portret*, dans CORTINA, Bucarest, 23 nov. 1940 ; *Ne scrie Ion Vasilescu*, dans CORTINA, Bucarest, 25 déc. 1941 ; PANDELESCU, J. V., *Seară de cîntece Ion Vasilescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 5 ; PREDESCU, Lucian, *Enciclopedia Cugetarea*, Bucarest, Ed. „Cugetarea", 1940 ;

DISCOGRAPHIE

Pentru tine am plins — EDC 155 et EDC 189, voix ; Nicolae Nițescu, EDD 1088, voix : Mia Braia ; *Fetițele din București* — 45 EDC 222, EDD 98, EDE 056, EDE 071, Orch. „Electrecord" ; *Ți-am luat un mărțișor* — EDC 181, voix : Nicolae Nițescu ; *Țărăncuță-țărăncuță*, 45 EDC 919, voix : Lidia Andronescu ; *Așa-mi bate inima* — EDC 320 ; *O strîngere de mînă* — EDC 181, voix : Gică Petrescu, EDE 0125, vers. orchestrale ; *Prima oară-n viața mea iubesc* — EDC 181, voix : Dorina Drăghici ; *La balul de Simbătă seară* — EDD 9, Orch. des Variétés, dir. Ion Vasilescu ; *Drag îmi e bădița cu tractorul* — EDE 050, voix : Dorina Drăghici ; *Bună seara, fericire* — EDC 117, voix : Nicolae Nițescu ; *E minunat, e-ncîntător* — EDE 051 et EDD 98 (en français ; *Si tu reviens)*, voix : Gigi Marga ; *Din creația lui Ion Vasilescu* — EDD 1088, EDE 0230, 45 EDC 10000 ; *Dă-i cu șpriț pîn-la ziuă* — EDC 952, voix : G. Petrescu ; *Habar n'ai tu* — EDC 258, Orch. „Electrecord".

ANA FROST

Premières auditions roumaines décembre 1970

BERGER, Wilhelm G., *Concerto pour violoncelle et orchestre*, Bucarest, 3.XII., Orch. symph. de la Radiotélévision, dir. : Charles Bruck, solo violoncelle : Cătălin Ilea ; KLEPPER, Walter, *„Remember"*, cantate p. soprano et orchestre, vers de Ana Blandiana, Bucarest, 24.XII., Orch. Studio de la Radiotélévision, dir. : Liviu Ionescu, solo voix : Virginia Manu ; LIPATTI, Dinu, *Concerto pour orgue et piano*, Bucarest, 8.XII., solistes : Horst Gehan et Corneliu Gheorghiu ; NICULESCU, Ștefan, *„Unisonos"*, Bucarest, 18.XII., Orch. Phil. „George Enescu", dir. : Mircea Basarab ; ȚĂRANU, Cornel, *Trois pièces pour clarinette et piano (Sonate aphorisme)*, Bucarest, 3.XII., solistes : Ștefan Prallea-Blaga et Ecaterina Vaida.

Nouvelles parutions aux Editions musicales

Partitions :

BENTOIU, Pascal, *Amorul doctor (L'Amour médecin)*, opéra-bouffe en un acte d'après Molière (réd. p. voix et piano) ; BOLDIZSÁR, Csiky, *Două piese pentru orchestră (Deux pièces pour orchestre)* ; CIORTEA, Tudor, *„Din isprăvile lui Păcală" („Les espiègleries de Păcală")*, octuor pour flûte, hautbois (cor anglais), clarinette, cor, alto, violoncelle et piano (partition et parties) ; COMPOZITORI ROMÂNI CONTEMPORANI, *Coruri* (LES COMPOSITEURS ROUMAINS CONTEMPORAINS, *Choeurs)* ; FELDMAN, LUDOVIC *Variațiuni simfonice (Variations symphoniques)* ; GLODEANU, *Liviu, Patru madrigale (Quatre madrigaux)* ; HERMAN, Vasile, *Variante (Variantes)* pour deux clarinettes, piano et instruments de percussion ; IONESCU, Nelu, *Gri-Gri*, chansons pour enfants ; LIPATTI, Dinu, *Sonatină pentru violină și pian (Sonatine pour violon et piano)* ; POPOVICI, Timotei, *Coruri (Choeurs)* ; PROFETA, Laurențiu, *„Prinț și cerșetor" („Prince et mendiant")*, ballet en quatre actes, livret d'après Marc Twain par Ionel Hristea et Oleg Danovski (réd. p. piano) ; NICULESCU, Ștefan, *„Răscruce" („Carrefour")*, III-e cantate p. mezzo-soprano et cinq instruments à vent, ou *Sextet (Sixtuor)* pour instruments à vent, sur vers de Tudor Arghezi (partition et parties) ; STROE, Aurel, *Concert pentru orchestră de coarde op. 1 (Concerto pour orchestre à cordes, op. 1)* ; TODUȚĂ, Sigismund, *15 coruri mixte* (caietul III) *(15 choeurs mixtes*, III-e cahier) ; ZORZOR, Ștefan, *Concert pentru orchestră (Concerto pour orchestre)*.

LUDOVIC FELDMAN

Mettant à profit une longue expérience d'interprète, LUDOVIC FELDMAN arrive en un temps relativement court à l'épanouissement de sa personnalité comme compositeur. Doué d'un sens de la musique tout particulier et conscient de la responsabilité qui lui incombe dans l'acte créateur, ses ouvrages lui ont valu l'appréciation positive des milieux musicaux de son pays et de l'étranger. Résultat harmonieux d'une synthèse qui lui est propre, sa musique fait valoir l'expérience de l'école musicale roumaine, les données du folklore national en même temps que les acquisitions musicales des dernières décennies que le compositeur a assimilées dans un esprit d'effervescence créatrice.

Né à Galatzi, le 25 mai 1893, LUDOVIC FELDMAN commence ses études musicales dans sa ville natale (1903—1909), étant l'élève de Dicker et de O. Brumer. Ensuite, au Conservatoire de Bucarest (1910—1911), il est l'élève de Robert Klenck (violon). Au cours des années 1911—1913, il étudie le violon au Neues Wiener Konservatorium *avec František Ondricek. Se perfectionne dans la composition (1941—1952) avec Mihail Jora (harmonie, contrepoint, composition).*

Comme interprète, LUDOVIC FELDMAN a été premier-violon de l'Orchestre de l'Opéra de Zagreb (1925—1926), violoniste dans l'Orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest, en même temps que dans celui de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest (1926—1940) ; enfin, premier-violon du même ensemble (1945—1953). Il a déployé une riche activité de concert, surtout dans des ensembles de chambre. Il a collaboré par des articles à la revue MUZICA.

C. DRAGOI

DISTINCTIONS

I-re mention (1945) et III-e prix (1946) national de composition *George Enescu* ; Prix d'Etat (1952) ; Ordre du Travail III-e cl. (1954) ; Maître Emérite de l'Art (1957) ; Prix de l'Union des Compositeurs (1969) ; Ordre du Mérite Culturel II-e cl. (1969).

OEUVRE

Musique symphonique :

Poème tragique, 1945 ; *Symphonie en Do*, 1947 ; *Fantaisie concertante p. violoncelle et orchestre*, 1949 ; *Suite no. 2 p. orchestre*, 1949, Bucarest, Ed. Musicales, 1962 ; *Poème concertant p. violon et orchestre*, 1951, Bucarest, ESPLA, 1954 ; *Huit scènes de ballet*, 1952 ; *Ballade p. violon et orchestre*, 1952 ; *Concerto p. flûte et orchestre*, 1953, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Ode solennelle* 1954 ; *Ouverture de fête*, 1954 ; *Six esquisses symphoniques*, 1956 ; *Concerto p. deux orchestres à cordes, celesta, piano et percussion*, 1958 ; *Overture héroïque*, 1959 ; *Rhapsodie dobroudjéenne*, 1960 ; *Suite no. 4 p. orchestre à cordes*, 1960 ; *Suite no. 5 p. orchestre à cordes*, 1960 ; *Cinq pièces p. orchestre*, 1961 ; *Simfonietta*, 1962 ; *Sept miniatures p. orchestre*, 1963 ; *Poème héroïque*, 1963 ; *Sonate concertante p. violoncelle et orchestre de chambre*, 1964, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; *Quatre pièces p. alto et orchestre de chambre*, 1965 ; *Trois images*, 1965 ; *Variations symphoniques*, 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Ode symphonique*, 1967 ; *Symphonie de chambre*, 1969,

Musique de chambre :

Suite p. flûte, hautbois et clarinette, 1946 ; *Suite no. 1 p. violon et piano,* 1947 ; *Suite no. 2 p. violon et piano,* 1948, Bucarest, ESPLA, 1948 ; *Sonate no. 1 p. alto et piano,* 1953 ; *Cinq noveletta p. quatuor à cordes,* 1953 ; *Trio à cordes,* 1955, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Trois pièces de concert p. piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1956 ; *Burlesque p. violon et piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Burlesque p. flûte et piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Suite de concert p. basson et piano* 1957 ; *Quintette p. instruments à vents* 1957 ; *Quatuor à cordes,* 1957 ; *Sonate p. violon et piano,* 1963 ; *Sonate no. 2 p. violon et piano,* 1965 ; *Quatre contrastes, violon et piano,* 1965 ; *Cinq poèmes p. quintette et récitant, sur vers de Mariana Dumitrescu,* 1967 ; *Trois pièces de concert p. quatuor à cordes et percussion,* 1968.

Musique chorale :

Deux choeurs mixtes sur vers populaires, 1961.

Ouvrages didactiques :

Studii melodice (Etudes de mélodies) — violon solo —, Bucarest, ESPLA, 1952, idem 1955 (2-e éd.) ; *30 piese mici pentru pian (30 pièces brèves pour piano),* 1960.

BIBLIOGRAPHIE

BĂLAN, George, *O mărturie a tinereții spirituale,* dans FLACĂRA, Bucarest, 6 juillet 1963 ; BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BUGHICI D., *Formele muzicale,* Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon,* Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Encyclopédie de la musique,* tome II, Paris, Fasquelle, 1959 ; GATTI, Guido M. — BASSO, Alberto, *La Musica, Dizionario I (A-K), Torino,* Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968 ; GLODEANU, Liviu, *Concertul pentru două orchestre de coarde de Ludovic Feldman,* dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 4 ; KLEPPER, Walter M., *Variațiuni simfonice de Ludovic Feldman,* dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 11 ; LUCESCU, Mircea, *Feldman Ludovic, „Uvertura eroică",* dans MUZICA, Bucarest, 1950, no. 9 ; SZABOLCSI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon,* vol. I, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965 ; ȚĂRANU, Cornel, *O lucrare de maestru,* dans TRIBUNA, Cluj, 8 février 1962 ; ȚĂRANU, Cornel, *Semnificația unei prime audiții,* dans TRIBUNA, Cluj, 18 février 1965 ; VANCEA Zeno, *Sonata pentru flaut și pian de Ludovic Feldman,* dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 3 ; VANCEA Zeno, *Creația muzicală românească sec. XIX-XX,* vol. I, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; ZUPERMANN, Suzana, BRATIN, Jack et NANU, Traian, *Interviul nostru,* dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 4—5.

DISCOGRAPHIE

ECE 020 — *Concerto p. flûte et orchestre.* Orch. de la Cinématographie, dir. : Mircea Cristescu ;
ECE 0192 — *Cinq pièces p. orchestre.* Orch. de la RTV-Roum., dir. : Mircea Popa ;
— *Variations symphoniques,* Orch.

La silhouette ci-dessus a été rédigée à partir des données bibliographiques contenues dans *Lexicon „Muzicieni români"* (Musiciens roumains. Dictionnaire), par Viorel Cosma Bucarest, Ed. Musicales, 1970.

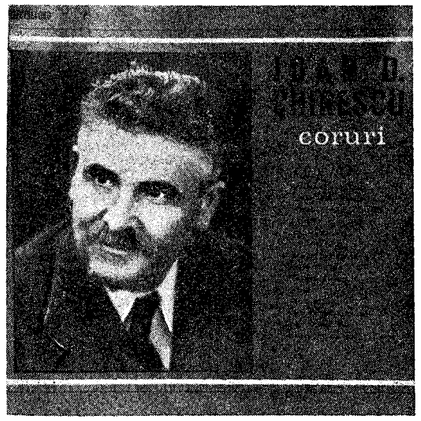
Musique roumaine sur disques „Electrecord"

ECE 0413

Consacré à la création lyrique de notre pays, le disque *„Pagini din opere românești" („Pages d'opéras roumains")* réunit huit fragments significatifs du chemin parcouru par ce genre dans notre pays et qui illustrent la diversité des thèmes et la variété des styles abordés par les ouvrages destinés à la scène musicale.

Le disque débute par l'air de Petra du drame lyrique en un acte du même nom du compositeur George Stephănescu, présentant un épisode du XV-e siècle de la lutte du peuple moldave pour son indépendance. Suivent deux fragments à thème social des opéras *„Năpasta" (Fausse accusation)* de Sabin Drăgoi et *„Marin Pescarul" („Marin, le pêcheur")* de Marțian Negrea, ainsi que d'autres fragments à sujets historiques inspirés du passé de lutte pour la liberté et la justice sociale : *„Ion Vodă cel Cumplit" („Jean Voïévode le Terrible")* *„Răscoala"* *(„L'Insurrection")* de Gh. Dumitrescu, *„Trandafirii Doftanei" („Les roses de la Doftana")*, par Norbert Petri, et *„Pădurea vulturilor" („La forêt des aigles")* de Tudor Jarda.

Des solistes de premier plan de l'Opéra Roumain de Bucarest, tels que Elena Dima, Zoe Dragotescu, Viorel Ban, David Ohanesian, Ladislau Konya et Cornel Finățeanu, assurent au disque un niveau élevé de l'interprétation, à même de susciter l'intérêt et l'estime des auditeurs pour les pages d'opéra roumain présentées.



ECE 0452

Figure proéminente dans la galerie des musiciens contemporains, l'éminent animateur du mouvement choral, maître de choeur et compositeur de valeur, Ioan D. Chirescu est présenté par un premier disque contenant 15 pièces choisies parmi les plus célèbres de son importante oeuvre chorale.

Son art créateur, étroitement lié aux rythmes et aux mélodies folkloriques roumaines, se manifeste à travers les pièces présentées dans l'exécution d'un ensemble choral dirigé par l'un de ses proches collaborateurs, le maître de choeur Ștefan Mureșanu : *„Cîntec de leagăn" („Berceuse"), „Doruleț, dorulețule" („Mon désir, mon petit désir"), „Mîndră, mîndrulița mea" („Belle, ma petite belle"), „Colo-n umbra pomilor" („Là, à l'ombre des arbres"), „Citinele citioară", „La Sfinta Marie mare" („A l'Assomption"), „Mîndruliță de la Ramna" („Belle de Ramna"),* vers populaires, *„Rodica",* vers de Vasile Alecsandri, *„Mama" („La mère"), „Fata din Carpați" („La fille des Carpathes"), „Horea", „Sub gorunul Țebei" („Sous le rouvre de Țebea), „Partid, pavăza mea" („Parti, mon bouclier").*

ECE 0454

Critique musical renommé, essayiste, pédagogue, collectionneur de folklore, le compositeur Constantin Brăiloiu est présent sur ce disque par deux principaux aspects de sa création : des arrangements de chansons populaires roumaines de grande circulation, qu'elles proviennent des recueils d'Anton Pann ou autres folkloristes *(„Fata de birău" — „La fille de bureau" —, „Cîntec orășan" — „Chanson de la ville" —, „Nevasta care iubește" — „La femme qui aime" —, „Ileană, Ileană" — „Hélène, Hélène" —),* ou de ses propres recueils *(„Of dor, dor, dor", „La o tufă de stejar" — „Là, près d'un buisson de chêne", „Bună-i brînza bună-i cașul" — „Bon est le fromage, bon le fromageon"),* ainsi que des créations lui appartenant, datant de l'époque de son séjour à Paris, sur des vers français de Charles d'Orléans, Jean Moréas et autres. Ces pièces vocales, à accompagnement de piano, — véritables petits bijoux —, jouissent de l'interprétation de solistes de premier ordre : Arta Florescu, Emilia Petrescu, Teodora Lucaciu, Elisabeta Cartiș, Maria Slătinaru, Dan Iordăchescu, Cornel Finățeanu et autres.

ECE 0456

C'est un disque qui réunit des ouvrages appartenant à deux compositeurs s'étant affirmés dans la vie musicale de notre pays pendant les 15 dernières années : Alexandru Pașcanu, avec sa création *„Poemul Carpaților"* (*„Le poème des Carpathes"*), datant de 1954, oeuvre remarquable par l'unité de son style, l'équilibre de ses proportions et la vitalité des images dénuée de toute ostentation, et Mircea Chiriac, avec son *Concerto pour orchestre à cordes* (1966) qui fait valoir les intonations et les rythmes folkloriques, ainsi qu'avec la *Suite no. 2* de la musique de son ballet *„Iancu Jianu"*, laquelle se compose de trois danses différentes comme sonorités et rythmes.

Les ouvrages sont présentés dans l'interprétation de l'Orchestre Symphonique de la Radiotélévision, dirigé par Emanoil Elenescu, et de l'Orchestre Philharmonique de Ploiești, sous la baguette de George Petrescu.

ȘTEFAN BONEA

Chronique du disque de musique populaire

Le second disque „Electrecord" consacré à l'Ensemble de Chansons et Danses „Ciocîrlia" („L'Alouette") vient de paraître.

Je considère opportun, à cette occasion, de m'occuper dans ce qui suit des deux disques. en tant que véritables documents sonores de l'activité artistique déployée par cet excellent groupe folklorique.

Les deux disques, que nous examinerons ci-dessous, ne représente qu'une partie du vaste répertoire de musique populaire pratiqué par cet ensemble. Ils nous présentent un certain nombre de pièces des plus caractéristiques, dans l'interprétation de l'orchestre et de quelques-uns des solistes — anciens et actuels — de l'ensemble „Ciocîrlia".

1. *Ciocîrlia. The Famous Romanian Folklore Ensemble.* Electrecord. ST-EPE 0306 (stéréo). Texte explicatif en anglais et en roumain imprimé sur l'enveloppe du disque.

Le disque présente cinq pièces dans l'interprétation de l'orchestre, dirigé avec autorité par Victor Predescu. L'une d'elles, „Crăițele" („Petites Reines") — une danse de jeunes filles en Olténie, province du sud-ouest de la Roumanie — est un arrangement de Constantin Arvinte. Bon connaisseur de la musique populaire et de la structure que doit avoir un semblable orchestre, ses interventions ne dépassent pas les cadres du folklore. Les autres pièces sont aussi des arrangements du chef d'orchestre, réalisés d'après l'ouïe — voie traditionnelle —, le plus souvent en collaboration avec les membres de l'orchestre et les solistes. Cette manière d'interpréter, propre aux orchestres populaires de concert, accorde spontanéité et fraîcheur. Voici les quatre autres pièces : *„Hora furtuna" („La horà tempête")*, une création intéressante de laoutari, inspirée par le déchaînement des forces de la nature, fondée sur un motif qui suggère le tourbillon provoqué par le vent. *„Sîrba din căruță" (La Sîrba* en chariot")*, autre création de laoutari, qui évoque l'image d'un chariot avançant dans la campagne en bringuebalant dans un bruit de ferraille. *„Hora staccato"*, une composition du célèbre laoutar bucarestois Grigoraș Dinicu (1889—1949) et dont la renommée a depuis longtemps franchi les frontières du pays, étant — entre autres — arrangée par Iascha Heifetz pour violon et piano. *„Sîrbele din Muscel" („Les sîrbà du Muscel")*, deux joyeux airs de danse de la contrée de l'Argeș située au nord-ouest de Bucarest.

Dumitru Zamfira, un parfait virtuose des flûtes champêtres, joue avec beaucoup de sentiment, du caval (chalumeau) — longue flûte a cinq trous et son velouté — un air intitulé *„Cîntec de pe luncă" („Un air de la prairie")*, et avec une verve endiablée, d'une petite flûte à six trous pour les doigts, il joue une *„Horà gorjenească" („Horà du Gorj")*, danse de ronde rapide d'Olténie.

Damian Luca, successeur de son oncle, le fameux Fănică Luca (1894—1968), joue du *naï* (flûte de Pan), avec beaucoup de finesse, la *„Doina Oltului" („Doïna de l'Olt")*, mélopée à caractère d'improvisation, spécifique du folklore roumain, ainsi qu'une vive *„Hora munteneasca" („Horà valaque")*. C'est encore lui qui joue la fameuse *„Ciocîrlia" („L'Alouette")*, pièce de résistance des laoutari roumains et emblème de l'ensemble.

Deux virtuoses du tympanon, Toni Iordache et Alecu Ilie jouent avec adresse et musicalement un autre arrangement de Constantin Arvinte, tandis que le violoniste Tudor Pană, avec une virtuosité rare, exécute suivant une technique propre au violon, une horà des laoutari „de concert" — tel qu'on la désigne — et que les musiciens populaires appellent „horà spiccato".

Du Banat, contrée située à l'ouest de la Roumanie, deux airs *„Răsai lună" (Lève-toi, lune")*, une mélodie à large souffle, et *Joc de pe Valea Almăjului" („Danse de la vallée de l'Almaj")*, danse rapide à deux, sont exécutés par Remus Bistrița au *torogoată* ou *taragot*, instrument particulièrement populaire en cette région, qui est de fait un heureux compromis entre saxophone, clarinette et hautbois.

2. *The Romanian Folklore Ensemble „Ciocîrlia"*, vol. II, Electrecord, ST-EPE 0471. Rédacteur musical : Mircea Săndulescu. Maître du son : Teodor Negrescu.

Le contenu de ce disque est encore plus varié. A côté de mélodies de Valachie, d'Olténie et Banat (comme dans le précédent), celui-ci comprend aussi des créations folkloriques de Transylvanie et de Moldavie. Des airs de danse à rythme binaire régulier (le rythme le plus fréquent du folklore musical roumain) y rencontrent des danses à rythme syncopé *(„Breaza de la Cîmpulung")* et à rythmes asymétriques *(„Rustem"* — danse —, *„Joc din cîmpoi"* — air de danse exécuté à la cornemuse —, *„Mîndrele"* — „Les belles").

Enfin, à côté de la musique instrumentale, le disque nous offre aussi des chansons : *„Ies-afară-n bătătură" („Je sors dans la cour")*, un air de danse d'Olténie chanté par Ion Dolănescu ; *„Toată lumea-mi zice-așa" („Tout le monde m'appelle ainsi")*, autre air de danse de cette région, chanté par Maria Ciobanu ; *„Trandafir cu creanga-n apă" („Rose à la tige dans l'eau")*, une chanson de danse lente et majestueuse, de Transylvanie, interprétée par Baria Butaciu et enfin *„Ia-ți, tăicuță, papucei" („Achète-toi, p'tit père, des pantoufles")*, une chanson joyeuse de Moldavie chantée par Angela Moldovan.

Ici encore,nous entendons le son des instruments musicaux populaires spécifiques : chalumeau, flûte de berger, cornemuse (Marin Chisăr), tympanon (Toni Iordache), *taragot* (Ion Milu), *cobza* — la parente roumaine des luths du Moyen-Age — (Ion Șerban), ainsi que celui d'instruments de grande circulation, utilisés cependant par les musiciens roumains de manière caractéristique, s'accordant aux intonations du folklore musical national : violon (Tudor Pană), clarinette (Vasile Grigore) et accordéon (Ilie Udilă).

Parmi les morceaux exécutés par les solistes instrumentistes, il convient de signaler notamment une variante de la doïna (*Doïna Oltului*), jouée avec beaucoup de sensibilité du tympanon et un air de danse à deux (*„De doi"*) du Banat, exécuté avec virtuosité au *taragot*.

L'orchestre est, cette fois, confié à Tudor Pană (13 morceaux) et à Constantin Arvinte (3 morceaux). Ces derniers sont des arrangements lui appartenant, qui témoignent de sa maîtrise et de ses solides connaissances du caractère spécifique des dialectes musicaux respectifs (Olténie, Bihor, Banat).

Ces deux disques qui présentent, on vient de le voir, l'interprétation de l'orchestre et des solistes de l'Ensemble „Ciocîrlia" méritent d'être écoutés. Ils communiquent à l'auditeur le robuste optimisme et l'exubérance que dégage la musique populaire roumaine.

TIBERIU ALEXANDRU

*) nom de danse roumaine.